

الأدب و النسوية

المشروع القومي للترجمة

تأليف: بهام مورييس
ترجمة: سهام عبد السلام
مراجعة وتقديم: سحر صبحي عبد الحكيم

474



الأدب و النسوية

ما النسوية؟ ماذا تعنى؟ ما الغرض من النقد الأدبي النسوي؟ كيف يمكن أن يؤثر في طريقة قراءتنا؟ ما الذي يربط دراسة الأدب بهذا الجدل السياسي والأخلاقي؟ كيف يمكن أن يعزز فهم الأدب فهم طبيعة وسبب عدم مساواة النساء بالرجال في عالم الواقع، ويساعد على تغييره؟

لقد صارت هذه الكلمات والعبارات والأسئلة مألوفة، لكنها يمكن أن تتضمن أشياء جد مختلفة لمختلف الناس؛ لذا قد يساعدنا أن نتوقف/ نتوقف - أيتها القارئة/ أيها القارئ - قبل أن تقرأ/ تقرأ وتتأمل/ تتأمل كيف ستجيبين/ ستجيب عن الأسئلة.

النسوية مفهوم سياسي مبني على مقدمتين أساسيتين، أولاهما أن النوعين (الأنثى والذكر) مؤسسة تقوم على عدم المساواة بين النساء والرجال، وتعاني النساء بسببها من انعدام العدالة في النظام الاجتماعي، وثانيتهما أن انعدام المساواة بين الجنسين ليس نتيجة لضرورة بيولوجية، لكنه ناتج عن الفروق التي تنشأها الثقافة بين الجنسين. يقدم هذا المفهوم للنسوية طرحاً يحتوى على مهمتين: فهم الآليات الاجتماعية والنفسية التي تنشئ وتؤيد انعدام المساواة بين النوعين، ثم تغيير هذه الآليات.



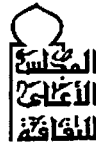
المشروع القومي للترجمة

الأدب والنسوية

تأليف : بام موريس

ترجمة : سهام عبد السلام

مراجعة وتقديم : سحر صبحى عبد الحكيم



٢٠٠٢

المشروع القومي للترجمة

إشراف : جابر عصفور

- العدد : ٤٧٤

- الأدب والنسوية

- بام موريس

- سهام عبد السلام

- سحر صبحى عبد الحكيم

- الطبعة الأولى ٢٠٠٢

هذه ترجمة كتاب :

Literature and Feminism : An Introduction

First Edition

by : Pam Morris

Copyright © Pam Morris, 1993

This edition is published by arrangement with Blackwell Publishing Ltd, Oxford.

Translated by Supreme Council of Culture from the original English language version.

Responsibility of the accuracy of the translation

rests solely with the Supreme Council of Culture and is not the responsibility of Blackwell Publishing Ltd.

حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمجلس الأعلى للثقافة

شارع الجبلية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St., Opera House, El Gezira, Cairo

Tel : 7352396 Fax : 7358084 E. Mail : asfour @ onebox. com

تهدف إصدارات المشروع القومى للترجمة إلى تقديم مختلف الاتجاهات والمذاهب الفكرية للقارئ العربى وتعريفه بها ، والأفكار التى تتضمنها هى اجتهادات أصحابها فى ثقافتهم ولا تعبر بالضرورة عن رأى المجلس الأعلى للثقافة .

المحتويات

7	- تقديم المراجعة
25	- استهلال وشكر
29	- مقدمة : لماذا «الأدب» و«النسوية»
43	القسم الأول : ما الأدب
45	الفصل الأول - مراجعة / إعادة نظر : كيف تقرأ المرأة
77	الفصل الثاني - تحدى التراث الأدبي ومؤسسة الأدب
129	الفصل الثالث - الكتابة بأقلام النساء
149	القسم الثاني : ما النسوية
151	الفصل الرابع - البناء الاجتماعى للنوع : سيجموند فرويد و جاك لكان
	الفصل الخامس - الكتابة كامرأة : هيلين سيكسوس ولوس إيريجاراي
177	والكتابة المؤنثة
	الفصل السادس - هويات فى حالة سيرورة / ما بعد البنيوية ،
209	جوليا كريستيفا والتناص
	الفصل السابع - عودة إلى النساء فى التاريخ / النقد السحاقي ، والأسود ،
245	والطبقى
285	- ثبت بالمصطلحات
297	- المراجع

تقديم المراجعة

منذ السبعينيات من القرن الماضي - على أقل تقدير - والحركة النسوية تنمو وتتسبب حتى أصبحت لها أصداء عالمية لا يمكن بحال من الأحوال تجاهلها أو غرض البصر عن تأثيراتها في الحياة الثقافية والسياسية والاجتماعية في جميع دول العالم ومجتمعاته ، وهي من الحركات التي انقسمت حولها المجتمعات العربية بالتحديد بين مؤيدين لـ «حقوق المرأة» ومتحفظين رافضين . ورغم اشتراك الأغلبية في إعلان مواقف محددة من هذه القضية ؛ فإن قليلاً منهم يلم إلاماً واسعاً بأطروحاتها ليس فقط بسبب سوء أو قصور التوصيل بين ما يقمن عليه النسويات في أماكن مختلفة من العالم للمتلقى العربي والتعامل مع القضية كمعطى بديهي مؤداه أن النساء يطالبن بحقوق دون الانخراط في تفاصيل قد تثير النقاش ، وإنما أيضاً بسبب تشعب وتعقد المطالبات والأطروحات ، ما صعب من عملية فهمها والوقوف على الاختلافات داخل هذه الحركة ذاتها ، والتي درجنا على الحديث عنها ، وكأنها كل واحد مصمت يسير في اتجاه واحد لا يحيد عنه . من هنا تأتي أهمية التعرف على التوجهات المختلفة داخل الحركة النسوية حتى نبني مواقفنا على فهم لما يدور فيها وفتح باب الحوار معه لخلق مساحة ثالثة ما بين التأييد والمعارضة تقوم على التفاعل الإيجابي ما قد يضيف وجهة نظر عربية مؤثرة تتحرك بناء على الفهم والحوار . فالقول بأن النساء يطالبن بحقوق صحيح تماماً ، ولكنه مبسّر ومختصر اختصاراً مخل ، كما أنه في ظل هذا التعميم يستحيل التعرف على المطالب المختلفة لمجموعات متباينة من النساء يشكن في مجموعهن «النسويات» ، ولكن يكثر بينهما الجدل وتباين المطالب وكثيراً ما تتناقض . ليس هذا بغريب على حركة تبنت مفهوم الاختلاف منذ إعادة تفعيلها في العقود الأخيرة واتساقها مع المتغيرات الثقافية ، والتي برزت في تلك الآونة وكذلك التحولات العالمية .

لن أخوض في سرد تاريخ الحركة النسوية منذ نشأتها كحركة مطالبة بحقوق سياسية مثل حق الانتخاب والمساواة في فرص العمل والأجور ... إلخ ، وإنما سأحاول وضع خريطة مبسطة لما تبنت من مواقف وقدمت من أطروحات بعد ما نشطت كحركة ثقافية . لا يمكن بحال من الأحوال اعتبار الحركة النسوية حركة تعمل خارج الأطر الثقافية الموجودة على أرض الواقع سواء تبنت الحركة هذه التوجهات أو نقدتها أو قامت على تغييرها من الداخل بهدف إفساح المجال من داخل أطرها لاستيعاب هذا الكيان الفاعل ، والمعروف باسم «النساء» . من هنا كانت الاختلافات بين النسويات معبرة عن اختلاف الثقافات والتيارات ؛ فقامت توجهات متحدثة باسم نظريات وتوجهات ثقافية بعينها بالتحاور مع غيرها ، ولعل هذا هو سر توجه الحركة النسوية عالمياً ونشاط حواراتها وتجدها بين النسويات أنفسهن وبين مجموعات منهن والمختلفين معهن حول قضايا النساء .

المدارس النسوية :

ويمكن - من باب التبسيط للفهم - تحديد خمسة تيارات نظرية رئيسية في الحركة النسوية التي نشطت ثقافياً على الساحة العالمية في العقود الأخيرة وأهم القضايا والحلول التي تطرحها .

أولاً - النسوية الليبرالية : وهو توجه (شأنه شأن التوجهات النسوية الأخرى) يستقى منهجه من النهج الذي يحدده عنوانه ، وهو في هذه الحالة ، الفكر الليبرالي عامة . فتنادي الكاتبات المنتميات لهذا التيار بالمساواة بين الرجال والنساء من حيث إتاحة فرص العمل وتقييم الأعمال دون تفضيل أى شخص بسبب لونه أو نوعه . ويركز هذا التيار إلى الفلسفة الفردية وما يستتبعه من تنافسية ، ومن هنا ترى الكاتبات المنتميات إلى هذا التيار التركيز على المناداة بتكافؤ الفرص ، وهن لا يفضلن الانخراط في نقاشات حول أسباب وأصول التفرقة النوعية بين النساء والرجال على مستوى العالم وعبر التاريخ ، وإنما يفضلن التعامل مع هذا الوضع بوصفه الوضع الراهن

ومن وجهة نظر واقعية . ويؤخذ على هذا التيار أنه يؤسس لانتشار الفلسفة الفردية عالمياً ، ومن ثم فهو تفضيلي قصوى ، ينادى بتوجهه دون غيره من فلسفات ، كما يؤخذ عليه تبسيطه للأمور وتفضيله تخطى القضايا الشائكة مثل قضية الاختلافات الثقافية والتحليل التاريخي للمشكلات .

والنسوية الليبرالية تعد من أقدم التيارات النسوية ، وهذا يفسر منظوره الفلسفى وبعده عما استجد من مناهج نظرية مثل ما بعد البنيوية .

ثانياً - النسوية الراديكالية : وهو تيار راديكالى متشدد يدعو إلى الانفصال عن الرجال وعدم التعامل معهم وبناء مجتمع للنساء فقط ، وهو تيار يتفق مع وجهة النظر الذكورية التى تبنى نظرتها وتقييمها للمرأة على جسد المرأة . ولكن بينما يقرأ الذكوريون الجسد الأنثوى على أنه علامة دالة على ضعف النساء فى جميع الكفاءات والمجالات ، تلك الرؤية التى تتعدى الاختلاف البيولوجى وتستدل بالضعف العضلى كعلامة على حالة ضعف عام ينسحب على جميع القدرات العقلية منها والثقافية والعلمية والاجتماعية ... إلخ ، ترى النسويات الراديكاليات أن جسد المرأة هو علامة على تفوقها على الرجال ؛ فالمرأة هى الحافظة للحياة من خلال قدرتها على الحمل والولادة وهى أيضاً عمليات دالة على قدرات عضلية فائقة لا يتحملها الرجال ؛ أى أن هذا التيار يعمل على قلب ثنائية ذكر/أنثى بحيث تكون الأفضلية فيها للأنثى . وتحفظ الكثير من النسويات على هذا التوجه بسبب إبقائه على حالة الصراع بين الذكور والإناث ما يؤثر سلباً على الحياة الاجتماعية وإبقائه على الفكر الثنائى التفضيلى ، الذى يشكل القضية المحورية للنسويات والسياسة التى ثاروا ضدها ورفضنها كنسق حية . وتتأى الكثير من النسويات عن هذا التيار لقيامه على فكرة الحتمية البيولوجية القائلة بأن أجسادنا ، والتى لا حيلة لنا فى تشكيلها ، هى التى تملئ علينا مدى نجاحنا فى الحياة وتحدد الفرص التى يجب أن تتوفر أو تحجب عن أى شخص بسبب شكله الخارجى سواء كان رجلاً أو امرأة ، أبيض أو أسمر . فى مقابل هذا التيار تتجه الأغلبية العظمى من النساء إلى كشف نسق التفكير والتركيبات الاجتماعية والثقافية

والاقتصادية والسياسية التي أسست وتكرس لسياسات التفضيل النوعى والعنصرى والمصالح التي تخدمها هذه الأفكار والتركيبات . من هنا كان إصرارهن على أن هذه التفرقة هي نتاج ثقافى وليس بيولوجياً ، أى أن المشكلة لا تكمن فى اختلاف أجساد الإناث والذكور أو لون بشرة البيض والسود واختلاف أشكالهم ، وإنما تكمن فى إسقاطنا بعض الصفات التقييمية الداعمة أو المقصية على هذه الأجساد لخدمة مصالح المنتفعين من ذلك الخطاب . وتتبنى كل من التيارات النسوية الثلاثة التالية وجهة النظر هذه القائلة بأن التفرقة مبنية على المفاهيم الثقافية التى تشكل المجتمعات ، وأنها ليست حتمية ، وبالتالي يمكن تغييرها بما يسمح بتحقيق مساواة بين كل المجموعات الاجتماعية .

ثالثاً - النسوية الماركسية : وهو تيار يؤكد على البعد الاقتصادى للتفضيل النوعى ، ويرى أنه يخدم مصالح الرأسمالية المستغلة . فالقول بعدم كفاءة النساء يسمح باستغلالهن من خلال إدخالهن وإخراجهن إلى ومن سوق العمل بسهولة بدعوى عدم كفاءتهن ، بينما يكون هذا التلاعب بأقواتهن لخدمة رأس المال ، كذلك ترى الكاتبات المنتميات لهذا التيار أن الرجال عموماً قد أعادوا إنتاج هذا النظام المستغل فى المجال الخاص ؛ فالكثير مما يقال عن دور المرأة كزوجة وأم يهدف فى الأساس إلى تسخيرها للعمل فى المنزل دون تقاضى أى أجر عن مجهوداتها ووقتها ، وهن يذكرن بأن الإنجاب يقوم على شراكة المرأة والرجل ، وبالتالي فعليهم أيضاً الاشتراك فى تنشئة الأبناء ، وهن ، بطبيعة الحال ، يختلفن مع الراديكاليات حول هذه القضية ، فهن لا يرون أن النساء يستأثرن دون الرجال بمهمة الإبقاء على الحياة من خلال الإنجاب ، وبالتالي لا يفضلن أحدهم على الآخر ، وإنما يدعون إلى أن تتسحب هذه الشراكة والمساواة على كل ما يقوموا به من أعمال ومهام فى النطاقين العام والخاص . كما يطالبن بضرورة المساواة فى الأجور وساعات العمل بين الرجال والنساء وعدم إقصاء أى منهم من أى مجال إنتاجى بسبب نوعه والكف عن توزيع بعض مجالات العمل بحسب النوع بحيث يُدفع بالرجال لأن يكونوا أطباء مثلاً ، ويقتصر مجال التمريض على النساء .

رابعاً - النسوية ما بعد البنيوية : ترى معظم المنتميات لهذا التيار أن التفرقة النوعية لا هى بيولوجية طبيعية ولا هى فى الأساس اقتصادية استغلالية ، وإنما هى كامنة فى اللغة ما يبرر انتشارها فى شتى المجالات .

فاللغة هى التى تقوم بعملية التأييد والتذكير لكل شىء بما فى ذلك الصفات والجماد والمجردات ، ومن ثم فهى مهد الانقسام ويتبع هذا الانقسام اللغوى ويبنى عليه سياسات تفصيلية متعلقة بعلاقات القوة . وترى المنتميات لهذا التيار أن «الكيان الواحد» سواء كان فرداً أو ثقافة أو مجتمعاً أو غيره هو فى الأساس كيان جامع لصفات اصطلاحنا لغوياً وثقافياً على تأنيثها أو تذكيرها كالذكاء والحساسية مثلاً التى درجنا على إصاقها بالرجال والنساء على التوالى .

فى مقابل هذه الرؤية ، ترى الكاتبات من هذا التيار أن الأفراد يمكن أن يجمعوا بين الذكاء والحساسية برغم كونها صفات مجنسة لغوياً ، وهن يرون أن هذه القسمة اللغوية الثقافية هى نسق قهرى يدمر بعض جوانب الشخصية لكل من النساء والرجال على حد سواء . فمطالبة الرجل بعدم البكاء لتكتمل رجولته مجتمعياً لهو أسلوب كابت قاهر للرجل ؛ حيث إنه فى الأصل يشترك مع النساء فى القدرة على الإحساس ، وبالتالي فمن حقه التعبير عن مكنونه ، كذلك فمطالبة النساء بعدم التفكير وإقصائهن عن المشاركة فى حل المشاكل التى تتطلب تعاملأ عقلانياً هو أيضاً صيغة قهرية إقصائية ؛ فهن - شأنهن شأن الرجال - يمتلكن قدرات قد تبدو لغوياً وثقافياً متناقضة . وترى نسويات هذا التيار (وهو الأكثر انتشاراً وتأثيراً فى الوقت الحالى) ، الخروج من ثنائية الرجل/المرأة إلى ساحة ثالثة جامعة يتم فيها الاعتراف بكل الصفات وتقديرها جميعاً دون تمييز وإقرار إمكانية وجود ما قد يبدو متناقض . ويأتى تركيزهن على فكرة قبول الاختلاف كنسق ذهنى يعمل على التعايش ويعطل سياسات الصدام والصراع سيما أنهن يُعرفن ساحة الاختلاف هذه التى توجد فيها الأضداد على أنها الكيان . وهذا الكيان قد يكون التركيبية السيكلوجية للفرد أو الثقافة أو المجتمع أو خلافه . فقبول الاختلاف والاعتراف بكل جوانب الشخصية دون تمييز يبشر بحياة أفضل للفرد سواء كان ذكراً

أو أنثى . ومن يعملن ، بطبيعة الحال ، بقناعة بأن التمييز النوعى وما أنتجه من إشكاليات اجتماعية ونفسية هو نسق ثقافى ذهنى لا علاقة له من قريب أو بعيد بالاختلاف البيولوجى بين الذكور والإناث ، والذي تم إسقاط معان كثيرة عليه دون أن تنطق بها أجساد لا النساء ولا الرجال .

خامساً - النسوية السوداء ونسوية العالم الثالث : وقد تبنت عدد من النسويات الملونات فى الولايات المتحدة والنسويات من العالم الثالث المنظور ما بعد البنىوى المقر بحق الاعتراف بالمختلف دون أى حاجة إلى إقصائه أو مواراته أو إبراز الجوانب الأكثر قبولاً على غيرها عملاً بمعايير ثقافية ومجتمعية إقصائية مجحفة ، ولكنها ركزت فى تعاطيها مع هذه القضية على المختلف ثقافياً .

وهنا يجب التشديد على أن هذا الانتماء إنما هو انتماء اختياري غير قصري ؛ فليست كل امرأة سوداء أو من العالم الثالث بالضرورة من الناشطات فى هذا التيار بسبب «حادث ميلادهن» فى بلد دون غيره أو على لون دون عداه . هاجمت النسويات المنتميات لهذا التيار كل الحركات النسوية المنادية بخلق مظلة واحدة وأجندة عالمية تشترك فيها وتعمل على تحقيقها كل نساء العالم سواء كانت هذه الأجندة ليبرالية أو ماركسية أو راديكالية . وقد أكدت هذه النساء على أن تجاربهن وتواريخهن وقناعاتهن الثقافية تختلف عن تجارب وتواريخ وقناعات النساء الغربيات ؛ فقهرهن كان قهراً مضاعفاً قامت به ثقافاتهن كما قام عليه الاستعمار والاستغلال الغربى الحديث ونفذه كل من الرجل والمرأة البيضاء . فتاريخياً مارست المرأة البيضاء الغربية القهر على شقيقاتها الملونات والجنوبيات لتبنى الأولى تراتبية ثقافية قائمة بأفضلية الثقافة الغربية على ما عداها من ثقافات ؛ فحرصت على المشاركة فى تصديرها وفرضها على النساء الملونات بدعوى رغبتها فى النهوض بهن ، ومن هنا كانت شريكة كاملة للرجل الأبيض فى استعمار الشعوب واستعباد الملونين .

ولكن يجب التنويه بأن هذا الرفض لا يعبر عن رد فعل انفعالى «أنثوى» يرمى فقط إلى تصفية الحسابات ، إنما هو توجه نظرى فى المقام الأول ينطلق من رفض

السياسات القصرية والتفضيلية تحت أى مسمى نهضوى أو خير ومهما كانت مساحة الاتفاق على أهميته حيث لا يجوز فرض الطول على الجميع .

وتؤكد المنتميات لهذا التيار على خصوصيتهن الثقافية وعلى ضرورة احترام هذه الخصوصية ؛ خاصة وأن النسوية تقر بحق الاختلاف كمبدأ ، وتنادى بحق الاختلاف عن الرجل فى حالة الراديكاليات ، كما تؤكد وجود المختلف فى الكيان الواحد كما هو الحال مع ما بعد البنيويات ، كذلك تستدعى الكاتبات من هذا التيار مفهوم سياسات الموقع ، والتي تقول بأهمية الموقع الثقافى للمتحدث فى تشكيل رؤيته أو رؤيتها ؛ فالفكر نتاج اختلاط المفكر بواقعه . وتوظف نسويات العالم الثالث والملونات هذا المفهوم للتأكيد على أن رؤاهن وأطروحاتهن المتأثرة قطعاً بموقعهن الثقافى ستنتج رؤى مختلفة ، وبذلك سيكون لهن دور فى إثراء الحركة النسوية ذاتها بطرح ما قد لا تراه الغربيات الناظرات من زوايا ومواقع ثقافية متشابهة وإن لم تكن واحدة .

وقد تبين هذا المنهج فى اختياري أن أقدم لهذا الكتاب بعرض مختصر لسياقه النسوى ، وسأنحو نفس المنحى بعرضه كنص يعبر عن موقع كاتبته الجيوثقافى وموقفها النظرى ؛ أى بحسب اختياراتها المنهجية المتأثرة بخلفيتها الثقافية .

يتوجه هذا الكتاب إلى دارسى الأدب النسوى فى بريطانيا على وجه التحديد ، ويظهر هذا فى تعاطيه مع الجدل الدائر فى بريطانيا على وجه الخصوص وتحاوره المستتر غير المفصّل مع بعض فرضياته الثقافية والنظرية . فيظهر هذا مثلاً فى تركيزه على علم النفس فى تناوله لبعض النصوص الفرنسية على حساب روافد نظرية أخرى مثل التفكيكية . وهو بسبب توجهه هذا بالتحديد ومناقشته الهم الأدبى فى المملكة المتحدة يقدم طرحاً يعنى القارئ العربى بشكل كبير . فقد تأثرت الدراسات الأدبية فى أماكن كثيرة من العالم بكلاسيكيات الأدب الإنجليزى ، والذي قدّم إبان الإمبراطورية البريطانية وكأنه الأدب العالمى كما تغلغل فى مجالات التعليم والثقافة العامة . لذا فمن المهم للثقافات التى تأثرت به أن تتابع القراءات التحريرية التفكيكية الجديدة التى تتناول كلاسيكيات الأدب الإنجليزى هذا ، كما أن من شأنه إثراء الثقافة

العربية بفتح آفاق مختلفة للتجاوز معها ، وبالتالي الإسهام الفعال فى تشكيل الثقافة المعاصرة .

يقع هذا الكتاب فى بابين جامعين للمجالين المتضمنين فى عنوانه أى الأدب والنسوية ؛ فيتناول الباب الأول المجال الأدبى ويعرضه من وجهة نظر نسائية ، بينما يتناول الباب الثانى عرض لبعض النظريات النسوية ، وهو بذلك يجمع ما بين النقد والنظرية فى عرض مبسط وسلس . والكتاب من إصدارات الجامعة المفتوحة ؛ أى أنه يتوجه إلى الطلبة فى المرحلة الجامعية من دارسى الأدب والنسوية ، وقد صدرت منه عدة طبعات فحقق بذلك انتشاراً كبيراً . وينقسم الباب الأول إلى ثلاثة فصول يمثل كل منها منهجاً من مناهج تناول الأدب من وجهة نظر نسوية . أما الفصل الأول فهو معنى بكشف الصورة النمطية للمرأة كما تقدمها كلاسيكيات الأدب الإنجليزى ، والتي طالما وصفت بالعالمية وتم الاعتراف بها كجزء أصيل فيما يُعرف «بالأدب العالمى» . ويتناول الفصل بالتحليل أعمالاً متباينة من حيث أنواعها الأدبية والعصور التى تمثلها ، وربما لا يجمعها إلا شهرتها وأثرها الكبير مثل ملحمة «الفردوس المفقود» لميلتون ، ورواية «الآمال الكبرى» لديكنز ، ومسرحية «سيمبلين» لشكسبير ، وديوان «لوسى» للشاعر الرومانسى وردنورث وأقاصيص كانتربرى» لشاعر القرون الوسطى شوسر ، ومن خلال التحليل ترينا موريس علاقة جديدة بين هذه الأعمال .

فبرغم الاختلافات البيئة بين هذه الأعمال من حيث مدارسها وأنواعها الأدبية ، فإنها جميعاً تقدم المرأة من خلال صورتين ذهبيتين منمتطتين محددين . فجميع النساء فى هذه الأعمال إما خاضعات ضعيفات ، وبالتالي مرضى عنهن يصورن كالملائكة ، وإما متمردات فيتم احتواؤهن فى إطار صورة أو مجاز الساحرة أو الشيطانة الواجب نبذها . وغالباً ما تُصاغ «الحالة الاجتماعية» لنمط «المرأة الشيطانة» فى الأعمال الأدبية على أنها غير متزوجة مما يؤكد فى وجدان القارئ انفراد الرجل بالعقلانية وغياب هذه الصفة عن البعيدات عن الارتباط بالرجل بالزواج . كما يزيد هذا التصوير من الضغوط الاجتماعية على غير المتزوجات والتهديد

بإقصائهن اجتماعياً بدعوى ارتباطهن بالشر ، وهذا مثال على الدور المهم الذى يلعبه الأدب فى صياغة والتأكيد على صور وأنماط معيشية وحياتية بعينها يتم استيعابها فتصبح المعبر عن الواقع بينما ننسى أو نتناسى أنها فى الأصل صادرة عن خيال الأديب كما يتم استخدام هذه الصور والأنماط الذهنية فى إقرار وتنفيذ عقاب اجتماعى على النساء ، خاصة الخارجات منهن عن الطاعة .

وتتأذر الحبكة الأدبية مع تقديم الشخصيات فى تطبيع وجوب عقاب المرأة الخارجة عن المؤسسة الاجتماعية السائدة . ففكرة «العدالة الطبيعية» فى صياغة الحبكة دائماً ما يتم تطبيقها على النساء بصرامة . فإذا جنحت المرأة عن النمط السلوكى المتعارف عليه تمت معاقبتها دون هوادة ، بينما يتسع صدر النص وكاتبه فيقبل توبة الرجل الخارج عن النسق الاجتماعى السائد بدعوى أن جنوحه جزء أصيل من «طبيعته» وتوبته تحسب له لا عليه . أما حبكة البطولة والرحلة الاستكشافية فى الروايات ففى أغلبها الأعم تكون الشخصية الاستكشافية البطلة فيها من نصيب الرجال . ويقدم الرجل البطل فى هذا النوع الروائى كشخصية إيجابية مغامرة متفاعلة مع الحياة وقادرة . أما روايات البطولة النسائية فتحصر «بطولة» المرأة فى قدرتها على تحمل مصيرها دون أية محاولة لتغييره أو تحسين وضعها ، ومن أمثال هذه الروايات رواية «تيس» لتوماس هاردى و«كلاريسا» لصامويل ريتشاردسون . أما روايات الحب فتضع المرأة فى موضع اختيار بين عريسين ، ويحكم على نجاحها فى الحياة من عدمه بناء على حسن اختيارها ، وبالتالي يتم اختصار دورها فى الحياة وإسهامها فى قدرتها على الاحتفاظ بالرجل المناسب والتخلص من الرجل غير المناسب ، ما يمثل ابتساراً لحيوات النساء واحتواء لها .

أما الراوى فدوره أكثر تعقيداً ؛ فهو الحاكم الناهى فى عالم النص ، وهو فى الأغلب الملم بكل الأحداث ودواخل الشخصيات ، وبالتالي يمثل السلطة المهيمنة على النص وعالمه . ولما تقدم النصوص من خلال راوية امرأة ؛ فالراوى إما رجل أو صوت غير مجنس يمثل سلطة عليا متسقة وصورة الرجولة ، وبالتالي يفهم ضمناً على أنه

صوت الرجل والسلطة معاً ، ويلعب هذا التقديم للراوى دوراً أكثر خطورة من الأتوار التى يلعبها التشخيص والحبكة . فكثيراً ما تتماهى المرأة القارئة مع هذا الراوى العارف بكل شئء المتلاعب بأقدار الشخصيات فتتبنى وجهة نظره ليس بسبب صحتها وإنما بسبب هيمنته على عالم النص وإصداره أحكاماً على الشخصيات والأحداث من موقع علوى تفصله عن الأحداث مسافة ، مما يصبغ أحكامه وآراءه بالموضوعية .

أما الفصل الثانى من الباب الأول فينقلنا من مساهمة الكتّاب فى تنميط واحتواء النساء إلى إسهام النقد ومؤسسة النقد عموماً فى تنفيذ نفس السياسات . فرغم كثرة عدد النقد إلا أن معظمهم وأشهرهم من الرجال الذين تتقارب وجهات نظرهم . وهم فى الأغلب يجتمعون على التقليل من قيمة الأعمال الأدبية للنساء فى حيد واضح عن الموضوعية ، وغالباً ما تنشر أعمالاً لنساء دون أى التفات إليها من جانب النقد فتؤند . كذلك فقد درج النقد على قراءة التقارب بين الشخصيات النسائية على أنه نوع من الانحراف ، وبالتالي وصم التعاون بين النساء عملاً على تشيتهن ، كذلك فإن التنظير لمجال النقد كساحة قتال من جانب بعض منظرى النقد الأدبى من أمثال هارولد بلوم يقوم على إقصاء النساء وترهيهن من الخوض فى المجال الأدبى سواء كان إبداعياً أو نقدياً . وما يدور على مستوى الناقد والمنظر الفرد يدور أيضاً على مستوى المؤسسات . فلا تحتفى الدوريات والجرائد الأدبية بالأعمال النسائية قدر احتفائها بأعمال الرجال ؛ حيث لا توجد مساواة مثلاً فى المساحة المفردة لمراجعات وعروض الكتب فى الدوريات الأدبية بين أعمال الرجال والنساء ، كما تغيب المساواة فى طول وعمق هذه المراجعات وجدية التعامل مع النصوص المعروضة ومكان النشر بالصحيفة ؛ حيث تتصدر مراجعات كتابات الرجال الصفحات الأولى عادة . وبالتالي فالكاتبة تلفت النظر لسياسات التمييز النوعى فى المؤسسة النقدية ، وبالتالي تكشف أن تهميش أعمال النساء لا يرتبط بقيمة هذه الأعمال ، وإنما هو بسبب تحيز النقد ومؤسسة النقد . كما تكشف الكاتبة أيضاً عن تكرار هذه السياسات فى مؤسسة التعليم حيث يقل عدد الأعمال النسائية التى يتم تدريسها مقارنة بأعمال الرجال ، وعادة ما تنزوى فى برامج ملحقة مخصصة حصراً للأدب أو النقد النسائى مما يدعو الطلبة الذكور إلى العزوف عن دراستها ، وكأنها

شأن نسائي خاص لا أدبى عام . ولكن الكاتبة أيضاً ترصد بدايات تغير هذا الوضع منذ التسعينيات من القرن الماضى (وهى تتحدث عن الوضع فى إنجلترا ، بطبيعة الحال) . وترجع هذا التحول إلى إقدام النساء على العمل كناشرات وأستاذات جامعات وزيادة مشاركتهن فى هذين المجالين مع التأسيس لأرضية نظرية نسائية مشتركة ومنظور نسوى قام على تنظيم جهودهن وفتح مسارات وأفاق وتوجهات جديدة لهن .

أما الفصل الثالث فينقل القراء إلى ساحة الأدب النسوى فيقدم عرضاً تعريفياً تحليلياً لهذا المجال الجديد ، والذي ما زال إلى حد بعيد مبهماً . فيقدم الفصل قراءات تحليلية لثلاثة نصوص نسائية تمثل فى مجملها أهم ثلاثة روافد فيما يعرف بالأدب النسوى . يمثل التيار الأول محاولات نسائية لفتح مجال لطرح رؤية نسائية من خلال النفوذ بين الأساطير السائدة وتوظيفها ضد بعضها البعض وبالتالي تفكيكها . وتمثل موريس لهذا التيار بأعمال أجنس سميدلى التى تدعم أسطورة «ابنة الأرض» أو تصور الأرض على أنها امرأة معطاء خصبة لترد بها على أسطورة أديب المؤسسة لضرورة تماهى الذكر والأنثى مع السلطة الأبوية . فمن خلال عرضها لمعاناة المرأة الفقيرة ترسم سميدلى علاقة تكاتف بين الأم والإبنة تؤكد من خلالها صورة الأم المعطاء السائدة كما تؤكد أيضاً إمكانية ارتباط الابنة بالأم وتماهيهما معها ، خلافاً للنسق الأوديبى . أما التيار الثانى فهو مهتم بإعادة بناء مجتمع النساء وإعادة صياغة العلاقات بينهن وتمثل له موريس بأعمال تونى موريسون . عادة ما تعود الكاتبات فى هذه الحالة إلى تراث إثنى مغاير للتراث الغربى السائد وتستدعى منه صور ونماذج بديلة . فموريسون مثلاً تعيد تقديم مجتمع النساء باستدعاء صيغة حياة المرأة السوداء فى أمريكا المبنية على الود والحميمية كما تعيد إصدار صورة المرأة القوية المقتبسة من هذه الثقافة السوداء أيضاً . يقدم هذا التيار بدائل للصور المنمطة للمرأة وصيغ جديدة لعلاقاتها الاجتماعية ، مدعومة فى ذلك بتجارب من التراث الذى طالما تم تهميشه ، ولكن أن له أن يعود . أما التيار الثالث فهو التيار «الواقعى» وهو يجنح إلى رؤية الأدب بوصفه عاكس للمجتمع ، ولكنه أيضاً يقول بأن عملية نقل الواقع من المجتمع إلى الأدب عملية انتقائية ؛ فالأدب لا ينقل كل الواقع وإنما يختار من هذا الواقع ما يراه جدير بالتمثيل .

وقد كانت تجارب النساء وحيواتهن ينظر لها دائماً على أنها غير جديرة بالتسجيل فيخطاها الأدب بناء على هذه النظرة التقييمية المجحفة . وتقوم الكاتبات الواقعيات بالتسجيل الأدبي لتجارب النساء وتعمل بأجندة انتقائية مضادة تهدف في النهاية إلى خلق تساوى بين واقع النساء وواقع الرجال أو هذا «الواقع الاجتماعى» كما يعيشه ويراه كل من النساء والرجال بهدف الوصول إلى صورة اجتماعية أكثر عدلاً .

تركز الكاتبات الواقعيات على انحياز الرجال ضد النساء بوصفه جزءاً من الواقع الاجتماعى المجحف والواجب تغييره فتحول بذلك ساحة الأدب إلى ساحة ثقافية تتم فيها إعادة صياغة العلاقات الاجتماعية . وأخيراً ترصد موريس فى هذا الفصل من الكتاب ظاهرة تآثر النساء بكتابات بعضهن البعض بسبب اشتراكهن فى نفس المشكلات والأوضاع ، وبالتالي تأسيسهن لهذا المجال المعروف بالأدب النسوى من خلال اختيارهن المشاركة فيه .

أما الباب الثانى من الكتاب فيتناول بعض التوجهات النظرية النسوية وهو الأكثر إثارة للجدل . ينقسم الباب إلى أربعة فصول تتناول فيها الكاتبة علم النفس والكتابة النسائية وما بعد البنيوية والتاريخ على التوالى .

بينما يشكل كل فصل من فصول هذا الباب دراسة جادة للمجالات التى تتناولها موريس من وجهة نظر نسائية ، إلا أن تصنيفها هذا يتنقل بين مجالات دراسية مثل علم النفس والتاريخ من ناحية وتوجهات نظرية مثل ما بعد البنيوية من ناحية أخرى ، كما يقدم مشروع الكتابة النسائية وكأنه منفصل تماماً عما يدور على الساحة النقدية .

يتسبب هذا التقسيم والتصنيف فى سد السبيل أمام فهم القارئ للعلاقات بين هذه الموضوعات وبدلاً من إظهار التشابكات بين النسوية يعيد النص إصدار الهم النسائى وتناول قضاياها وكأنه متشردم منقطع بينه وبين التواصل الحوارى . وإذا أخذنا فى الاعتبار فكرة أن الواقع هو نتاج المكتوب ، وأن كل حقيقة هى فى الأصل أسطورة تمت صياغتها فى الخيال ، وهى فكرة سائدة فى المجال النقدى عامة ، ظهرت خطورة هذا التصنيف الذى يعيد إصدار سياسات الفرقة بين النساء . ويبدو أن الخوف من الفرقة هو هاجس الكاتبة نفسها .

ويشكل هذا التصنيف إشكالية منهجية أيضاً ؛ فبينما عمل التنظير مؤخراً على إعادة صياغة العلاقات بين المجالات الدراسية ودعم المنهج البيني عبر التخصصى ، نرى الكاتبة مصرة على التفرقة بين علم النفس والتاريخ مثلاً وبدلاً من أن تربط ما بعد البنيوية ، بوصفها نظرية ، هذه المجالات بالكشف عن المشترك بينها ، نراها وقد تقلصت من منهج إلى موضوع بحث يتم احتواؤه فى فصل من فصول الكتاب . والكتابة النسائية تقف وحدها خارج كل من التصنيفين البحثى والنظرى ، ولذا يسهل تهيمشها برغم قوتها النظرية .

أما من حيث المنهج ، فبرغم اقتراب النص من النهج ما بعد البنيوى متعدد الروافد ، فإن موريس تركّز أكثر على علم النفس كأحد روافد ما بعد البنيوية على حساب الروافد الأخرى مثل التفكيك مما يخلق تراتبية بين الروافد ما بعد البنيوية . كذلك يفتقد النص إلى التوازن فى عرض المدرسة النسوية الفرنسية والنقد اللاذع الذى وجه لها من قبل النسويات ما بعد الاستعماريات والنسوية السوداء .

والنص فى هذا يعكس الرؤية السائدة بين النسويات البريطانيات فى التسعينيات من القرن الماضى ؛ فقد ساد فى المملكة المتحدة فى هذه الفترة حالة من الانبهار بالثورة الثقافية الجديدة التى قام عليها منظرو ما بعد البنيوية الفرنسية ، بينما علت الأصوات المطبقة والمصححة لها فى أن فى الولايات المتحدة حيث نشطت حركات النسوية السوداء ونسوية العالم الثالث . فجاءت قراءة موريس وتأريخها للنسوية عاكسة للحالة الأكاديمية فى بريطانيا فى التسعينيات ، والتى نحت فى اتجاه النقل دون النقد عن المدرسة الفرنسية ، وفضلت الأخذ عن المصادر الفرنسية وتقليص قيمة التناول الناقد لهذه المدرسة من قبل المهتمين فى أمريكا .

وتتضح العلاقة الملتبسة بين النص وما بعد البنيوية فى تناول الكاتبة هذه النظرية بكثير من الإقدام والإدبار يتضح أكثر ما يتضح فى إعلان تبنيها لهذه النظرية وجنوحها عنها من حيث تطبيقها على مادتها البحثية بل والتشكيك فيها فى بعض الأحيان . فمن ناحية يُظهر النص انبهاراً بالنسوية ما بعد البنيوية ويفرد للكاتبات

من هذا التيار مساحة كبيرة ، ومن ناحية أخرى يتمسك مثلاً بتثبيت تعريف الهوية .
ففكرة الصيرورة الدائمة القائمة على التحول بين مواقع متعددة وتبنى النسويات الملونات
ونسويات العالم الثالث لها قد هددت بالفعل صياغة الهوية النسائية على أنها ثابتة .

وبينما يحسب هذا للنسوية عموماً وتتغنى بهذا الإنجاز معظم النسويات ، فإن
الكثير منهن أيضاً يبدين القلق منه ؛ حيث إنه يسحب البساط من تحت أقدام معظم
التيارات النسوية الأخرى التي اعتمدت في كتابتها على مفهوم الهوية البيولوجية الثابتة
مثل التيار الليبرالي النسوي الداعي إلى عالمية الهم والحل والتيار الراديكالي وكذلك
النقد السحاقى ، وهى تيارات تم تحديدها بشدة من قبل ما بعد البنيويات والملونات
ونساء العالم الثالث مما أدى إلى انحسار مداهم فى المجال النسوى .

ويظهر توجس موريس من هذه التيارات مثلاً من خلال مجموعة التساؤلات التى
تطرحها فى (ص ٢٢٧) برغم احتفائها بما بعد البنيويات النسويات ، ومن أهم أسباب
هذا الخلل والالتباس فى النص تركيز الكاتبة على مفهوم الهوية وتبنيها لفكرة «الهوية
النسائية» كعنوان وتعريف جامع تقتبسه من النسوية الفرنسية المناهية بعالية الحركة
مع تخطيها للنقاش الشائك الذى دار حول تحديد ما إذا كانت هذه الهوية مبنية على
التعريف البيولوجى للنساء ، وبالتالي تكون قهرية مفروضة على كل من تولد امرأة
ولا يمكن الخروج عنها ، وما إذا كانت مؤسسة اجتماعياً وثقافياً تكتسبها النساء من
خلال التنشئة ، وبالتالي يمكن تغييرها وتحسين النظرة للنساء وأوضاعهن . وقد تبنت
ما بعد البنيويات والملونات ونساء العالم الثالث فكرة ارتباط التمييز النوعى بالثقافة
مؤكدات أن الخلل لا يقع فى جسد المرأة ، وإنما فى المعانى المسقطة ثقافياً على هذا
الجسد . فليس فى أجساد النساء ما يؤكد تدنيهن العقلانى مثلاً تماماً كما لا تعنى
سمرة البشرة وتقرطح الأنف دنواً من الحالة الحيوانية وتشابهاً مقرباً معها . فالعنصرية ،
شأنها شأن التفرقة النوعية ، تم التأسيس لها فى خطابات علمية وثقافية كانت فى الأساس
سلطوية داعية وداعمة لمركزة القوة فى يد الرجل الأبيض . ورغم احتفاء النسويات بهذا التيار
لفتحه المجال أمام تحسين أوضاع النساء ، فإنهن ارتبن منه أيضاً لتفكيكه فكرة عالمية

الدعوة ، وبالتالي وجوب اتحاد النساء عالمياً ، وهن فى ارتياهن هذا محقات ؛ فقد أعلنت الملونات وما بعد الاستعماريات جهارة تخليهن عن منهج توحيد الحركة النسائية عالمياً لما فى ذلك من إعادة لمركزة السلطة فى أيدى النساء الشماليات ومطالبة هؤلاء الأخيرات لأقرانهن بتبنى سياساتهن العالمية أو العولية قصراً . وفى مقابل هذا التيار ، تبنت ما بعد البنيويات والملونات ونساء العالم الثالث فكرة التعدد الثقافى ووجوب احترام نساء الشمال لاختيارات وثقافات أقرانهن الملونات والجنوبيات وإقرار حقهن فى اختيار هوياتهن الثقافية دون إملاء أو إقصاء .

وقد اشتد السجال أكثر ما اشتد بين ما بعد البنيويات والملونات وما بعد الاستعماريات من ناحية والراдикаليات والسحاقيات من ناحية أخرى ، وكانت ساحة المعركة هى قضية تفسير سبب تدنى النظرة للنساء وما إذا كان معطى بيولوجياً أو مكتسباً ثقافياً . فقد أسست المجموعة الثانية وخاصة السحاقيات حركتهن على فكرة أنهن ولدن بهوية جنسية مغايرة وطالبن المجتمعات الاعتراف بها . فكان رد المجموعة الأولى أن الهوية مكتسبة لا تخضع لقوانين الحتمية قابلة للتغير ، بل ويجب أن تتغير فتكون فى حالة صيرورة دائمة تفاقداً للانحسار ، وبالتالي الجمود والفناء . ولكن موريس لا تتناول هذه القضية الشائكة برغم أهميتها النظرية ومحوريتها بالنسبة للمجال النسوى وتجنح فى اتجاه ربط الهوية بالبيولوجيا وفكرة التأسيس لهوية نسائية جامعة ثابتة رغم إعلانها عكس ذلك أحياناً . ويظهر أيضاً انحيازها هذا (المعبر عن موقعها الثقافى) فى المساحة الصغيرة التى تفرد لها لمناقشة النسويات الملونات ونسويات العالم الثالث وضحالة التناول خاصة إذا ما قارناها بتناولها المسهب والمستفيض لأعمال ممثلات من تيارات نسوية أخرى .

ومن أمثلة هذا الالتباس فى تناول هذين الموقفين فى نص موريس قراءتها لأعمال إيلين سيسو Helene Cixous . فمشروع «الكتابة النسائية» الذى تتبناه سيسو مبنى على قناعتها بأن التمييز وسياساته من نتاج اللغة وليس محكوماً بحتمية الجسد ، وبالتالي فهى تدعو إلى تغيير اللغة بحيث تسمح بتمثيل كل المهمشين . فتصبح أكثر رحابة ،

وبما أن كل اللغة مجاز ، فإن كتابة سيسو تتلاعب على المجازى بحيث تخلق شبكة من المعانى المرتبطة من خلال تعديد معنى اللفظة الواحدة . من هنا فإن مشروعها ليس نسوياً فقط وإنما هو معنى بكل المهمشين الذين خضعوا لنفس السياسات الإقصائية التى عانت منها النساء وترى أن التهميش والإقصاء عموماً هو نتاج ذهنية واحدة وسياسة جامدة تعيد تكرار نفسها على مجموعات مختلفة ؛ فتنادى بكشف هذه السياسة المحورية فى كل تداعياتها كضرورة للتخلص منها وإغلاق السبيل أمامها كى لا تتحول من مجموعة إلى أخرى وبالتالي تستمر ؛ أى أنها ترى أن تحالف النساء مع جميع المهمشين من أجل تغيير اللغة ، وبالتالي النسق الذهنية التراتبية التى تنتجها ضرورة لنجاح كل المشاريع التحررية .

من هنا جاء ربطها الدائم بين النساء والملونين والعرب واليهود بوصفهم ضحايا لنسق فكرى واحد أعاد إنتاج نفسه بتركيزه على إحدى هذه المجموعات على التوالى . وكثيراً ما تصوغ سيسو قناعاتها هذه باستخدام تعبير «نحن السوداوات» برغم كونها فرنسية بيضاء وهى ترمى من خلال هذا التعبير إلى كشف ارتباط التمييز العنصرى والنوعى كنسق ثقافى واحد . ولكن موريس ترفض هذا التعبير (ص ١٩٢) معلنة أنها امرأة ولكنها ليست بسوداء . هذا يكشف عن انحسار موريس فى المعنى الحرفى ودلالته البيولوجية فى مقابل المعنى المجازى الذى ترمى إليه سيسو . فلا ترى سيسو فرقاً بين سواد البشرة والأنوثة من وجهة النظر الثقافية المطبقة اجتماعياً ، بينما تبقى موريس فى المعنى الحرفى لبياض البشرة أو سمرتها كمعطى بيولوجى وليس كنسق ثقافى .

كذلك يظهر ارتياب الكاتبة من المنهج الذى تتبناه فى تناولها لمفهوم الاختلاف ؛ فبرغم إقرارها بأن النسوية متعددة ولا تتفق (ص ٣٢) ، فإنها فى أكثر من موضع تربط لفظتى «الاختلاف» و«الانفصال» (ص ٣٦ ، مثلاً) وكأتهما مترادفتان . ومفهوم الاختلاف تبنته الكثير من النسويات كوسيلة للخروج من الفكر التراتبى لقدرة الأول على إعادة تشكيل العلاقات على نسق تجاورى متكافئ لا هرمى متسلط تتركز السلطة فى قمته ؛ أى أنه يطرح رؤية مغايرة لإعادة صياغة العلاقة بين الأنا والآخر بحيث

يتحقق قبول الكل برغم التباين ، وهو داعم للتجاوز بين المختلفين ، ومن ثم لا يدعو بأى شكل من الأشكال (من حيث منهجيته) إلى الانفصال ، وهى نقطة نظرية تغيب عن الكاتبة التى تنقل وجهة النظر المتوجسة من الانفصال .

وبرغم وجود الكثير مما يمكن التحفظ عليه فيما يحويه هذا الكتاب من آراء وتفسيرات ، فإنه ينبغى عرضه على قراء العربية ؛ فهو فى النهاية كتاب حقق انتشاراً واسعاً ، وكان له تأثير كبير على دارسى النسوية ما يجعل الإلمام بما ورد فيه ضرورة ، وقد قامت المترجمة بنقله إلى العربية بدقة وحياد تشكر عليهما .

استهلال وشكر

نبعت فكرة هذا الكتاب من تلاميذى الذين درست لهم : طلبة وطالبات الجامعة المفتوحة ، وطلبة وطالبات الدراسات العليا والمرحلة الجامعية الأولى الذين واللاتى حضروا مقرر دراسات وبحوث المرأة. كانت الكثيرات / ون(*) متشوقات / متشوقين للتعرف على النهج النسوى لدراسة الأدب ، واكتشاف معناه ، بل كن/كانوا أكثر تشوقا لتطبيقه بأنفسهن/هم. كان من الصعب أن أجد نصاً يمكن أن أوصيهن/هم بقراءته ويكون قادرا على أن يقدم لهن/هم أغلب جوانب هذا الموضوع ، الذى يجمع الآن تنويعا شديدة التركيب من الممارسات، بحيث يكون اختيارهن/هم للنهج عن علم، ويتمكن/نون من اكتشاف سبل لتطبيقه فى كتاباتهن/هم .

حيث إننا صرنا معتادات / دين على قراءة الخطاب النسوى ، فقد نسينا كم من الخلفيات والمصطلحات نأخذها أمراً مسلماً به. لذا، حاولت أن أبدأ من البدايات الأولى، دون ادعاء بأى معرفة مسبقة، بل مضيت أطور إطاراً من الأفكار التى يمكن أن أستخدمها لانتقل إلى مناطق أكثر تعقيداً فى النظرية والجدال ؛ وأنا أركز فى كل أجزاء الكتاب – على النقد الأدبى النسوى بوصفه ممارسة للقراءة تؤدى إلى التمكين. إن هدفى الأساسى هو جعل هذه الممارسة فى متناول يد القارئات والقراء ؛ وقد

(*) سأتبع هنا، وحيثما لزم الأمر، هذا الأسلوب فى الإشارة إلى الأسماء والصفات المذكورة والمؤنثة ، وذلك لاختلاف خصوصية اللغتين العربية (التي أترجم إليها) والإنجليزية (التي أترجم عنها) فى التعامل مع النوع عند الحديث بصيغة الغائب. وفى اللغة الإنجليزية تكون الأسماء والصفات محايدة فى معظم الأحوال، وتطبق على الذكر والمؤنث دون إدخال أى أنوات عليها، مثل many, excited ، بينما يلزم فى اللغة العربية إدخال نون النسوة إذا شملت الجماعة المشار إليها إنثاءً ، علما بأن نون النسوة لا تجعل العبارة عامة لكافة البشر ، لذلك سأستخدم صيغتي التأنيث والتذكير مع شرطة مائلة بينهما مثل الكثيرات/الكثيرين؛ ومتشوقات/متشوقين ... إلخ مالم تشر الكاتبة صراحة إلى أن المعنيات بالحديث نساء ، لأن هذا الكتاب ولو أنه يعنى بالنساء الكاتبات وأعمالهن فى المقام الأول، إلا أنه لا يستبعد القراء الذكور، فهم مدعوون بنفس القدر لقراءته وتأمل أفكاره والاشتباك معها (المترجمة).

حاولت أن أبرز هنا ما يبدو لي أكثر الجوانب إيجابية للنقد النسوي و نظرياته التي أقدمها بإيجاز . لقد استخدمت وأشرت إلى الأعمال النقدية والمختارات الأدبية المتاحة أكثر من غيرها ، حتى يسهل متابعتها بالقراءة ، وقد حاولت أيضاً أن أستخدم أعمال أكبر عدد ممكن من الكاتبات كوسيلة أقدم بها للقراء والقارئات القصائد والقصص التي أثّرت قراءتي أنا شخصياً في السنوات القليلة الماضية .

إنني أتقدم بالشكر الجزيل لطالباتي و طلابي في إدنبرة، و جلاسجو، و دوندى، الذين و اللاتي شجعني حماسهن/هم و أسئلتهن/هم وعزمهن/هم على اكتشاف المعرفة. و أقدم شكراً خاصاً لكثير هيوتون Claire Houghton التي قرأت المسودات الأولى لفصول هذا الكتاب، و قدمت لي تعليقا مفصلا عليها. وأدين أيضاً بالشكر والعرفان لزميلاتي و زملائي بالجامعة المفتوحة و جامعة دوندى لتشجيعهم لي، و تزويدهم لي بمدد لم ينقطع من الأفكار الجديدة. كما أقدم شكراً خاصاً لجراهام آلين Graham Allen، الذي قاسمني خبرته بأعمال هارولد بلوم Harold Bloom، و لمارك كوري Mark Curry لمناقشاته معي عن التفكير و ما بعد الحداثة. و أقدم أيضاً جزيل الشكر لفيكي و فال Vicky and Val لإمدادهما لي بالكتب. أما جانيت كينج Jeannette King و ليز آلين Liz Allen فقد كانتا سخيّتان بالوقت و التشجيع كما عهدتهما دائماً. ولولا كولين Collin ، ما أمكن لهذا الكتاب أن يرى النور.

وأود أن أشكر كل من سمحن / سمحو لي بنشر قصائد و مقتطفات من الكتب التي يملكون/يملكن حق نشرها، و هم: بلوداكس بوكس Bloodaxe Books على كتاب "قصائد مختارة لمارينا تزفتاييفا" Marina Tsvetayeva, Selected Poems ، حقوق الطبع محفوظة لدافيد ماكدوف ، ١٩٨٧، David McDuff، و كورنيل يونيفرستي بريس Cornell University Press، على كتاب « هذا الجنس الذي ليس واحدا » للوسى إيريجاراي Luce Irigaray, This Sex Which is not One، حقوق الطبع محفوظة لكورنيل يونيفرستي بريس، ١٩٨٥ و فابر أند فابر Faber & Faber، على كتاب "مجموعة قصائد" لسيلفيا بلاث Syl- via Plath, Collected Poems، حقوق الطبع محفوظة لإستيت أوف سيلفيا بلاث، ١٩٨١ ؛ و هارفستر هويتشيف Harvester Wheatsheaf، على "ضحكة الميوزا" لهيلين سيكسوس Héléne Cixous, The Laugh of the Medusa، المنشورة في كتاب " اتجاهات نسوية فرنسية

جديدة " ، من تحرير إيلان ماركز و إيزابيل دي كورتيفرون Eliane Marks and Isabelle de Courtivron eds. *New French Feminisms* ، New Direction Books ؛ ونيو دايركشن بوكس ، على "هـ. د. : مجموعة قصائد ١٩١٢ - ١٩٤٤ " H.D.: Collected Poems 1912 - 1944 ، حقوق الطبع محفوظة لإستيت أوف هيلدا دوليتل ، ١٩٨٢ ؛ وروتليدج Routledge ، على « مختارات من هيو ماكديارميد » The Hugh MacDiarmid Anthology ، حقوق الطبع محفوظة لسي . إم جريف ، ١٩٧٢ ؛ وجياتري تشاكرافورتى سببفاك Gayatri Chakra vorty Spivak على "فى عوالم أخرى " In Other Worlds ، حقوق الطبع محفوظة لميثوين ، ١٩٨٧ ؛ وترياد جرافتون Triad Grafton ، على كتاب « أغنية سليمان لتوني موريسون » Tony Morrison, Song of Solomon ، حقوق الطبع محفوظة لتوني موريسون ، ١٩٧٧ ؛ وفيراجو بريس Virago Press ، على كتاب « وما زلت أنهض لمايا أنجيلو » Maya Angelou ، And Still I Rise ، حقوق الطبع محفوظة لمايا أنجيلو ، ١٩٨٦ ؛ وجريس نيكولاس Grace Nicholas ، على « أفكار كسولة لامرأة كسولة » Lazy Thoughts of a Lazy Woman ، حقوق الطبع محفوظة لجريس نيكولاس ، ١٩٨٩ ؛ و أجنس سميديلى Agnes Smedley ، على « ابنة الأرض » Daughter of Earth ، حقوق الطبع محفوظة لأجنس سميديلى إستيت ، ١٩٥٠ .

مقدمة: لماذا "الأدب" و"النسوية"؟

فلنبداً ببعض الأسئلة الواضحة. ما النسوية؟ ما الذى يعنى أن أكون نسوية؟ ما الغرض من النقد الأدبى النسوى؟ كيف يمكن أن يؤثر فى طريقة قراءتنا؟ لقد صارت هذه الكلمات والعبارات والأسئلة مألوفة، لكنها يمكن أن تتضمن أشياء جد مختلفة لمختلف الناس؛ لذا قد يساعدنا أن نتوقف / نتوقف أيتها القارئة / أيها القارئ قبل أن تقرئ / تقرأ وتتأمل / تتأمل كيف ستجيبين / ستجيب على هذه الأسئلة. ما الذى تعنيه هذه الكلمات لك.

النسوية

سأبدأ بـ "النسوية"، ثم أنتقل إلى "الأدب". أقدم هنا تعريفي للنسوية، وهو تعريف ستعتمد عليه المعلومات الواردة فى بقية الكتاب. النسوية مفهوم سياسى مبنى على مقدمتين منطقيتين أساسيتين: (١) إن بين النوعين مؤسسة تقوم على عدم المساواة بين النساء والرجال، وتعانى النساء بسببها من انعدام العدالة فى النظام الاجتماعى، و(٢) إن انعدام المساواة بين الجنسين ليس نتيجة لضرورة بيولوجية، لكنه ناتج عن الفروق التى تنشأها الثقافة بين الجنسين. يقدم هذا المفهوم للنسوية جدول أعمالها الذى يحتوى على مهمتين: فهم الآليات الاجتماعية والنفسية التى تنشئ وتؤيد انعدام المساواة بين النوعين، ثم تغيير هذه الآليات.

يبدأ الفهم النسوى من التعريف الواضح لمصطلحي "أنثى" و"ذكر" المستخدمين للإشارة إلى الفئات البيولوجية المحددة للجنس. لقد عانت النساء طويلاً من تقليد يسمى عامة "النزعة الجوهرية البيولوجية"؛ ويعنى الاعتقاد بأن "طبيعة" المرأة من العواقب الحتمية لورثها الإنجابى. وما هو طبيعى أو جوهري لا يمكن تغييره بنفس الطريقة التى يمكن بها تغيير الصفات الاجتماعية للشخصية. من هنا، إذا كانت

البيولوجيا تجعل النساء فعلاً أكثر قابلية للطاعة والإذعان وأقل ميلاً للمغامرة من الرجال، فليس بوسع أى أحد أن يفعل لهن شيئاً كثيراً فيما يخص طبيعتهن . لقد استخدم هذا النوع من الجدل الجوهري أو الحتمى طوال التاريخ فى جميع المجتمعات لتبرير خضوع النساء، حتى ولو تغير ما يعتبر "صفات مؤنثة" جوهريّة من ثقافة إلى أخرى . لذا، استخدمت النسويات مصطلحي "المؤنث" feminine و "المذكر" masculine للإشارة إلى هوية النوع المكتسبة بحكم الثقافة، فهذا المعنى الاجتماعى والذاتى للذات يتم رسمه منذ فترة مبكرة جداً من حياتنا ؛ بحيث يبدو لمعظمنا بطبيعته معادلاً للجنس الذى ننتمى إليه. لكننا كلنا نألف فكرة أن الكاتب الذكر يمكن أن يبدو أحياناً فى كتاباته ما يعتبر ثقافياً سمات "مؤنثة". وبالمثل، يقال إن الكاتبات الإناث تظهر لديهن أحياناً سمات "مذكّرة". إن الاعتراف بهذا يستثير غالباً أحكاماً سلبية، تعتبر مؤشراً على مدى حرص المجتمعات على الدفاع عن الحدود التى تفصل النوعين، وما يرتبط بها من قيم^(١) .

وهكذا، لا يمكننا الزعم بأن جميع كتابات النساء ستنتقل من منظور "مؤنث" وتحمل قيماً "مؤنثة"، بل لا يمكننا الزعم بأن أى شيء تكتبه النساء سيكون نسوياً feminist بطريقة أو بأخرى، بمعنى أنه سيتفق مع جدول الأعمال النسوى الذى سبق أن وضعنا خطوطه العريضة. ينبع من هذا الخط الفكرى سؤال مثير للفضول: هل يمكن أن يقال عن الرجل الذى يتفق مع هذا المنظور ويعبر عنه أنه نسوى ؟ أعتقد أن الإجابة المنطقية على هذا السؤال هى "نعم"، بينما يجب أن نعترف فى نفس الوقت بأن الرجل النسوى سيعتبر دائماً فى وضع مختلف عن المرأة النسوية فى علاقتهما بالعدالة الاجتماعية القائمة على أساس النوع. يمكن للرجل النسوى أن يدرك بنى انعدام العدالة الاجتماعية بين النوعين ويستهنّجها، لكنه لا يمكن أن يمر بخبرتها كالمرأة. لكن هذا الموضوع أصبح قضية مثيرة للجدل بين الناقديات / النقاد النسويات / النسويين، ولن تتفق معى جميع النسويات على هذا. وسوف نتعمق أكثر فيما بعد، وفى الفصل الثانى ، فى فحص العلاقات المتداخلة المركبة بين المصطلحات الثلاثة: "أنثى (أنثوى)" female، و"مؤنث" feminine ، و"نسوى" feminist . أما الآن، فأود أن أفرق بين مصطلح

"أنثى (أنثوى)" بصفته مصطلحاً يحدد الجنس البيولوجي ، و"مؤنث" بصفته مصطلحاً يشير إلى المفاهيم الثقافية للنوع الاجتماعي، و"نسوى" كمصطلح يشمل مفاهيم وأهدافاً سياسية^(٢) . إن فكرة قيام التحديد الاجتماعي للنوع على أساس ثقافي تستدعي الدفع بأن التحسنات التي حدثت قريباً في الأوضاع الاجتماعية للنساء قد نزعت الأهمية عن النسوية، وجعلتها موضوعاً عفا عليه الزمن . وقد حدث جدال حول أن النساء لم يعدن محرومات من العمل بأي مهنة، وأن فرص التعليم صارت متاحة على قدم المساواة لكل من الجنسين، بينما أدى التقدم في وسائل منع الحمل وتيسيرات رعاية الأطفال إلى ضمان أن حتى الحمل والأمومة لم يعودا يسببان أى خسارة للمرأة. لقد قيل إن المساواة قد أنجزت، لماذا الاستمرار إذن في إثارة الجلبة؟ لكن، هل هذا صحيح؟ هل أنجزت حقاً المساواة وتكافؤ الفرص؟

تشير الإحصاءات الحديثة عن النساء والرجال في مجالات الاقتصاد، والتعليم، والتوظيف إلى أنه من المرجح أن تعمل النساء في وظائف لنصف الوقت أكثر من الرجال. فبين كل عشرة رجال يوجد رجل يعمل لنصف الوقت، مقارنة بأربع عاملات لنصف الوقت من كل عشر نساء. أما من يتركز/يتركون التعليم دون حصول على مؤهل فتعمل ٥٠٪ من النساء منهم في أعمال يدوية تتطلب مهارة متوسطة أو لا تتطلب مهارة على الإطلاق، مقارنة بـ ٢٩٪ من الرجال. ويبلغ الرجال الذين يحصلون على دخل مقداره ٢٠٠ جنيه استرليني في الأسبوع ضعف عدد النساء اللاتي يحصلن على نفس الدخل، وفي عام ١٩٨٩ بلغ متوسط الدخل الأسبوعي للعامل اليدوي ١٥٩ جنيهًا استرلينيًا للرجال و٩٧ جنيهًا استرلينيًا للنساء. وتشير كل الحسابات الإحصائية الموثوق بها إلى أن أهم عامل محدد لنمط عمل النساء وقدرتهن على الكسب هو ما إذا كان لدى المرأة أطفال أم لا، بينما لا ينتج عن وجود أسرة لدى الرجال أى أثر ذي دلالة إحصائية على تشكيل مستقبلهم^(٣) .

و تشير الأرقام الواردة بشأن التعليم إلى استمرار وجود تفاوتات مثيلة. فرغم أنه من المرجح أن تستمر النساء في التفرغ لتلقى نوعاً أو آخر من التعليم بعد أن يتركن المدرسة أكثر مما يفعل الرجال، وأنهن يتفوقن بنفس الدرجة في اختبارات

القبول للجامعات، إلا أن عدد الرجال الذين يتلقون تعليمًا جامعيًا يبلغ ضعف عدد النساء. ومن بين من يحصلون/يحصلون على شهادات جامعية، يبلغ عدد الرجال الذين يلتحقون بوظائف مهنية متخصصة ثلاثة أضعاف عدد النساء. ويصعب إحصاء الاتجاهات إحصاء كمياً، لكن التعريف الذي ما زال يستخدمه مكتب الإحصاء السكاني لـ "رب العائلة" يشير إلى استمرار مأسسة المزايم النمطية المتعلقة بالنوع. يقرر هذا التعريف أنه "حين يطالب عضوان من جنسين مختلفين بنفس الاستحقاقات، يعتبر الذكر منهما هو رب الأسرة"^(٤). وتشكل هذه المزايم أيضاً خلفية تفكير الحكومة فى المعاشات، وإمدادات وفوائد الضمان الاجتماعى .

والتقرير الأخير الصادر عن لجنة منظمة التعاون الاقتصادى والتنمية (OECD) المعنية بدمج النساء فى الاقتصاد ليس مشجعاً. يقول هذا التقرير: "لقد ساعد بقاء عدم المساواة فى سوق العمل، والتعليم، والتدريب، وفى نظم الضمان الاجتماعى والضرائب، علاوة على التقسيم غير المتساوى للعمل المنزلى ، على إبقاء النساء فى وضع الحرمان الاقتصادى ، مما جعلهن عرضة للفقر والاعتماد على من يعولهن"^(٥) . ويخلص التقرير إلى أن خبرة التمييز والتنميط على أساس الجنس تؤدي إلى "أن النساء أنفسهن لا يتشجعن على استثمار جهودهن فى مهارات يمكن تسويقها [ومن هنا] يصعب كسر هذه الحلقة من الأسباب والنتائج المؤدية إلى وجود هذا النمط من التمييز والحرمان"^(٦) . ومما ينعش الذهن أن نتذكر أن الدول التى وقَّعت على تقرير لجنة منظمة التعاون الاقتصادى والتنمية تحتل مركز الصدارة بين أكثر بلدان العالم تقدماً اقتصادياً، فهى تشمل الولايات المتحدة الأمريكية، والمملكة المتحدة، وكندا، والدنمارك، وألمانيا، وفرنسا. ومن المؤسف أن أوضاع النساء فى بقية أنحاء العالم أسوأ بكثير منها فى تلك البلدان.

إن ما توضحه تلك التفاصيل ليس مجرد انعدام المساواة على أساس النوع، بل تغلغل ذلك بطريقة نظامية. من المهم أن نعرف أن اهتمام الدراسات النسوية ينصبُّ على هذه المؤسسة للهيمنة الذكورية التى تعمل من خلال البنى الاجتماعية، مثل القانون، والتعليم، والتوظيف، والدين، والأسرة، والممارسات الاجتماعية. ولا ينبغي

تفسير ذلك بأنه نتيجة سبق إصرار وترصد يقوم بهما الرجال عن وعى وبسوء نية، أو أن الرجال متآمرون، سواء كانوا أفرادا أو جماعات ، فمثل هذا التفسير تبسيط مخل للموضوع. إن هذه الأنواع من بنى القوى التى تعيد إنتاج نفسها بنفسها، والتى ينتهى الأمر دائما بمقتضاها إلى إخضاع مصالح النساء لمصالح الرجال تشكل النظام الاجتماعى المعروف بـ "البطيريركية" أو "النظام الأبوى"، وهو تصنيف يكاد ينطبق على كل المجتمعات البشرية ، الماضية والحاضرة. لكن لابد من أن نتوخى الحرص فى استخدامنا للمصطلح، حتى لا يتحول إلى مفهوم إجمالى يتسم بالتبسيط المخل، أى حتى لا يخفى هذا المصطلح الكثير من الأشكال والدرجات الخاصة لعدم المساواة التى تعانيها النساء فى مختلف المجتمعات، وأنواع الاستراتيجيات والمقاومة التى تواجه بها هؤلاء النساء تلك الأنواع من الظلم. إن مثل هذا التبسيط المفرط يبنى أسطورة تجعل النساء فى كل مكان وزمان ضحايا سلبيات لقهر ذكورى يشمل كل العالم ولا يمكن تغييره. كما أن هذا التبسيط يعنى قبول نوع من النزعة الجوهرية الثقافية، كل جزء منها يصيب النساء باليأس والاكتئاب، مثلما يفعل الإصرار التقليدى لتلك النزعة على الحتمية البيولوجية القائلة بأن مصير المرأة محكوم بوجود رحم فى جسدها.

ويساعدنا أن نوضح معنى مصطلح آخر، هو "أيدىولوجيا"، فهذه الكلمة تستخدم بعدة طرق، مما قد يسبب تشويشا. قد تشير كلمة أيدىولوجيا إلى نظام من المعتقدات يعتنقه المرء عن وعى، ويعرف أن بعض الناس يعتنقونه وبعضهم يرفضونه، مثل الفردية التنافسية، أو الشيوعية، أو المسيحية. فى بعض المجتمعات تعتبر المعتقدات البطيريركية جزءاً من الأيدىولوجيا الثقافية التى يعتنقها المجتمع عن وعى. ويشير مصطلح "الأيدىولوجيا" أيضا إلى الطريقة التى ندرك بها الواقع ، وسوف أستخدم مصطلح أيدىولوجيا بهذا المعنى فى هذا الكتاب. يستند هذا الفهم للأيدىولوجيا على الافتراض القائل بأننا حين ننضم إلى الحياة الثقافية لمجتمعنا - بينما نكتسب اللغة ونتفاعل مع الآخرين- فإننا نمتص أسلوبه فى رؤية الأشياء ونزعم أنه أسلوبنا. إننا ننجذب بطريقة غير محسوسة إلى شبكة مركبة من القيم، والمزاعم، والتوقعات التى كانت موجودة دائما قبلنا، وبذا تبدو لنا من طبائع الأمور ، والنسوية أيدىولوجيا تعتنقها

صاحباتها عن وعى (بالمعنى الأول للكلمة)، وهى أيديولوجيا تعارض الأيديولوجيات الأخرى المعتنقة بشكل واع والتي تحفظ المرتبة الأولى للسلطة والقوة الرجالييتين. لكن الكثير من الدراسات النسوية تعنى بالأيديولوجيا البطيريركية، بالمعنى الثانى للكلمة، أى بدراسة طرق إضفاء الصبغة الطبيعية على خضوع النساء، بحيث تبدو من طابع الأمور. ولابد لنا من إدراك أن النسوية نفسها ليست أيديولوجيا موحدة متماسكة. فبينما يمكن أن توافق جميع النسويات تقريباً على تعريفى ، كانت هناك دائماً مناظرات حامية داخل الحركة النسائية. إن أكثر ما يشكل قوة النسوية هو نهجها ذو الخطوط المتعددة، وتنوع أبحاثها النظرية والطاقة الخيالية التى يولدها الجدل المفتوح الناتج عن ذلك.

من أهم المناظرات القائمة بين النسويات جدل يتعلق بدرجة الراديكالية التى يفسرن بها ازدواجية البرنامج الهادف إلى فهم بنية القوة البطيريركية بحيث يمكن تغييرها. كل النسويات غاضبات من أشكال التمييز الاقتصادى ، والتعليمى ، والمهنى، والقانونى التى أشرنا إليها سلفاً، ومن خيبة الأمل والحرمان والمعاناة التى توقعها هذه الأشكال على النساء بنسب غير متساوية. إن جميع النسويات تقريباً يحتشن على التعجيل بتوفير المزيد من خدمات رعاية صحة الأم والمرأة، والمزيد من الحضانات ومراكز رعاية الطفل، وتشريعات تضمن المزيد من الحقوق المدنية فى جميع المجالات. لكن الكثير من النسويات يجادلن أيضاً فى أن هذه الخدمات يجب ألا تكون غاية المراد بالنسبة للحركة النسائية. ينبغى ألا يقتصر الأمر على المطالبة بمكان أوسع للنساء تحت الشمس فى إطار البنى الاجتماعية الموجودة. إنهن يردن تفكيك الوضع الراهن برمته تماماً، بحيث يغيرن نظام الواقع القائم ؛ حيث إن ، كما تقول النسوية الفرنسية جوليا كريستيفا، "النساء نصف السماء"^(٧). إن تغيير علاقات القوى الحالية بين الجنسين تعنى ثورة اجتماعية؛ سيتبعها بالضرورة إعادة تغيير شكل نظام العالم الحالى .

إن النسويات اللاتى يتبعن هذا المنطق الراديكالى أو الأكثر ثورية يجادلن فى أننا يجب ألا نهدف إلى تحقيق المساواة بين النساء والرجال بقدر ما ينبغى لنا أن نهدف

إلى تجاوز وتغيير التعريف الحالى للنوع على أنه اختلاف، لأن ذلك التعريف شديد الجمود. إن بناء الهوية النوعية على شروط متعارضة - أن تكون مذكراً يعنى ألا تكون مؤنثاً، والعكس بالعكس - أمر شديد المحدودية، يوحد بصرامة ، ويضيق بشكل خطير ومدمر من اتساع نطاق الخبرات الإنسانية المحتملة. إن حالة الجنس sexuality عند الإنسان شديدة التركيب وليس لها شكل منتظم، فلا يمكن احتواؤها ببساطة فى فئات ثنائية متعارضة. لا يمكن تثبيت الهوية الفردية ولصقها بأى تعريف أحادى جامد. إن الهوية فى حالة تدفق دائم، وهى دائماً فى حالة سيرورة لا تنتهى أبداً. إن النسويات يجادلن فى أننا ينبغى ألا نقبل بعد الآن هذا التضييق للطاقت والإمكانات الفردية. وأن تجربتنا المشتركة كجنس بشرى على هذا الكوكب الصغير لا يمكن أن تتحمل تراكم مثل هذه الخسارة للطاقة الإبداعية والإنتاجية.

وربما كان الأكثر راديكالية زعم النسويات أن تعريف الهوية النوعية بضدها وما هو مختلف عنها يكمن فى قلب نسق المعانى والقيم الذى نتبعه، ومن ثم، يجعل للواقع دائماً معنى قائماً على الاختلاف والانفصال بدلا من التماثل والوحدة . وهذا يشجع بدوره اندفاع الجنسين نحو التراتب الهرمى ، والتنافس، والعنوان، والهيمنة بدلا من التعاطف والتعاون والحنو . فى سنة ١٩٣٨ ، قبل بدء الحرب العالمية الثانية بفترة قصيرة ، كتبت فيرجينيا وولف بروح يائسة أن الرجال ظلوا لعدة قرون "مصممين بطفولة على رسم علامات بالطباشير على أرضية كوكب الأرض لوضع حدود يحبسون فيها البشر على نحو جامد ومنفصل ومصطنع [من أجل] المتع المريبة للقوة والهيمنة" ^(٨). إن الهدف النهائى الذى تطمح النسويات لبلوغه من تقويض التقسيم الحالى للهوية النوعية وإبدالها هو الوصول إلى طريقة جديدة لمعرفة أنفسنا وعالمنا، إلى نظام أخلاقى جديد للمعانى والقيم.

الأدب

ما الذى يربط دراسة الأدب بهذا الجدل السياسى والأخلاقى ؟ كيف يمكن أن يعزز فهم الأدب فهم طبيعة وسبب عدم مساواة النساء بالرجال فى عالم الواقع ويساعد

على تغييره ؟ ربما يتعين علينا أن نبدأ بتحديد ما تعنيه كلمة "الأدب". ربما تحبين/تحب أن تتوقفي/تتوقف لبرهة لتفكري/تفكر فيما تعنيه لك تلك الكلمة .عادة ما تستخدم كلمة "أدب" للإشارة إلى مجموعة من النصوص تدرك على أن لها سمات جمالية معينة ؛ وكثيراً ما يطلق على هذه المجموعة من الكتابات أيضاً "التراث الأدبي". ثانياً، "الأدب" أيضاً مؤسسة تتجسد أولاً فى التعليم والنشر . وأخيراً ، "الأدب" ممارسة ثقافية تشمل كتابة أعمال التراث الأدبي ، وقراءتها، وتقييمها، وتعليمها ، وما إلى ذلك مما يخص التراث الأدبي .

إذا بدأنا بالمعنى الأول للأدب بوصفه مجموعة من الكتابات المحترمة فقد نبدأ بالإجابة عن الأسئلة السابقة من حيث العلاقة بين الأدب والحياة . هناك اعتقاد تقليدى بأن الأشكال الإبداعية من الكتابات يمكن أن تقدم تأملاً خاصاً فى التجربة الإنسانية وتشجذ إدراكنا للواقع الاجتماعى . من ثم، يمكن للنصوص الأدبية أن تقدم فهماً أقوى للطرق التى يعمل بها المجتمع على نحو غير موات للنساء ومعرقل لمصالحهن . علاوة على ذلك ، يمكن تشغيل الأثر الانفعالى للكتابة الخيالية لزيادة السخط على التمييز القائم على أساس النوع، ومن ثم المساعدة على إنهائه ، ويمكن استخدام الصور الإيجابية لخبرات وسمات الإناث لرفع تقدير النساء لذواتهن وإعطاء مشروعية لمطالبهن السياسية. أما الأدب الطوباوى فيمكنه أن يصور نظاماً أخلاقياً جديداً ينعكس على السمات "المؤنثة". وكما سنرى، قرأت الناقداات النسويات نصوصاً أدبية - لاسيما التى كتبتها نساء - وهن يحملن فى أذهانهن كل هذه الاحتمالات.

لكن توجد هنا قضية أكثر تركيباً. فرغم أننا قد نتجه للأدب لتأمل الحياة الواقعية، وغالباً ما نمدح الكتابات على أساس اقترابها من حقيقة الحياة، فإننا نادراً ما نشعر بأننا نواجه خطر الخلط بين الاثنين. فنحن نشعر أن "الحياة" تعاش فحسب، وأنها أمر مفروغ منه بطبيعة الحال، ومن ثم فهى دائماً - بهذا المعنى- سابقة على الأدب. والأدب يبنى عن طريق الكلمات تمثيلاً لذلك الواقع الموجود بالفعل. فإذا أمعنا النظر ، بمزيد من الدقة ، فسرعان ما يتضح لنا أن فهمنا للحياة أو التجارب أبعد ما يكون عن "طبيعة الحال" ، ولا هو أمر مفروغ منه. إنه يتحقق منذ البداية عبر صيغ ثقافية - صور وكلمات - تسمح لنا بالتمييز، ومن ثم تضيف وعياً بالنظام على ما قد

يبدو ، لولاها ، مجرد تدفق مستمر لثيرات حسية لا حدود لها . إننا لا نتمكن من معرفة عالمنا إلا لأننا نتمكن من تمثيله لأنفسنا . وربما يكون التمثيل representation هو أكثر الأنشطة الإنسانية أهمية ، فهو ينظم وعينا بأنفسنا وبالواقع الخارجى . فكيف يمكن مثلاً أن تكتسب الطفلة/الطفل أى وعى بذاتها/بذاته مالم تتمكن من تمثيل نفسها/نفسه بالكلمات ، إذا لم تتمكن من أن تقول أو تفكر فى "أنا" كمقابل لـ "أنت" ، "أنا بنت ، لست ولداً" ، "أنا صغيرة ، لست كبيرة" ، "أنا طيبة ، لست شريرة" ، وهلم جرا؟

وبينما نكتسب القدرة على تمثيل أنفسنا ، وخبرتنا ، وعالمنا عن طريق اللغة ، نصل حتماً إلى إدراك عالمنا من خلال نسق القيم الموروث فى بنية الكلمات التى نستخدمها . حين أسمى أو أعرف نفسى كـ "بنت" و"لست ولداً" يعنى أن أفترض ، أو أهضم كل المعانى الثقافية المضمرة التى تحملها تلك الكلمة وأدمجها فى ذاتى . ولأن عملية تعلم اللغة تحدث فى وقت مبكر جداً من نمونا الاجتماعى ، ولأنها حقا الأساس الضرورى للنمو الاجتماعى ، تبدو لنا القيم موجودة "بطبيعة الحال" فى بنية الأشياء التى نسميها . فأن يكون الفرد امرأة يمكن أن يعنى "بطبيعة الحال" أن تكون لطيفة ومحبة للرعاية ، أو بعبارة أخرى أن تكون "مؤنثة" . وأن يكون الفرد رجلاً يشمل بطبيعة الحال نوعاً ما من القوة والنشاط والفعالية - أن يكون "مذكراً" . وهكذا ، فاللغة هى الوسيلة الرئيسية التى يعاد بها إنتاج القيم الثقافية وتضمن استمراريتها من جيل إلى جيل .

وما أن ندرك أن إدراكنا للواقع يتشكل إلى حد بعيد بنسق التمثيل التى لدينا ، وأن اللغة هى النسق المهيمن منها ، يتضح لنا أن الفرق بين الأدب كمجموعة من النصوص وبين الحياة أكثر تركيباً مما يبدو عليه ، وأن الحدود بين الاثنين قد تكون مسامية ، تسمح بالتفاعل والتأثر . إن ما نعتبره "رجولياً" قد يستمد كينونته من الطريقة التى تصوّر لنا بها الذكورة فى القصص ، والصور ووسائل الإعلام بقدر ما يستمدّها من معيار مسبق للذكورة موجود "هناك" فى الواقع ، ننقله بدورنا فى الأدب والفنون المرئية . كما أن التراث الأدبى فى عديد من الثقافات يحظى بتقدير بوصفه أرفع أشكال التمثيل ؛ وهناك زعم بأننا نجد فى الأدب التعبير عن أسمى مثل وطموحات الجنس البشرى ، وأنبل أمثلة الفكر والفعل الإنسانى التى تصلح لأن نقضى بها ونطمح لبلوغها .

هذا هو سبب اهتمام النسويات بالأدب بوصفه خبرة ثقافية مؤثرة متجسدة فى مؤسسات قوية. إنهن مهتمات باكتشاف كيف أن الأدب - بوصفه خبرة ثقافية - ليس مجرد أداة تعكس واقع الحياة الفعلية للنساء فى نصوص أدبية، فهو مؤثر فى إنتاج المعانى والقيم التى تكبل النساء بقيد عدم المساواة. ما كنه إدراك الواقع الذى تقدمه لنا الكتب العظيمة المكتوبة بلغتنا؟ وإلى من ينتمى هذا الإدراك الذى تقدمه تلك الكتب؟ من الذى يقيم وينتقى النصوص التى تشكل التراث الأدبى ؟ لماذا ترد على أذهاننا بشكل أتوماتيكى أسماء الكتاب الذكور حينما نفكر فى الكتب "العظيمة" ؟ ما صور الأنوثة التى ترسمها لنا أعمالهم ؟ قيم من ومثل من هى التى تمثل فى الروائع الأدبية التى تحظى بالتصفيق فى ثقافتنا ؟ هل الكاتبات النساء قليلات حقاً ؟ هل نأمل فى أن نجد فى كتابات النساء مؤشرات أو توجيهات لنظام أخلاقى جديد يمكنه أن يغير الإدراك الحالى للواقع القائم على الاختلاف والفصل بين الجنسين الذى يؤدى إلى الكبت ؟ أم أن مجرد إثارة هذا السؤال خاصة عن النساء الكاتبات يؤيد نفس هذا التقسيم القائم على أساس النوع الذى نأمل فى تجاوزه ؟ هل هناك حقاً فرق جوهري بين كتابات الرجال وكتابات النساء ؟ لقد نشأ النقد الأدبى النسوى من الحاجة إلى استكشاف أسئلة مثل هذه والإجابة عنها .

تهدف الفصول التالية إلى وصف وتوضيح الموضوعات والمناهج الأساسية التى تكون فى مجموعها الدراسات الأدبية النسوية ، وتعطى نوعاً من المعنى أيضاً لتطورها التاريخى . يُبنى الجدل فى تلك الفصول حول ثلاثة اهتمامات موضوعية أساسية: مسألة هوية المرأة، وتشكيل التراث الأدبى ، وسياسات التقييم الجمالى . لقد ولدت هذه القضايا الطاقة المحركة للنقد الأدبى النسوى ، وما زالت أهم تحد يواجهها على قدر فهمى . أتمنى أن تشارك القارئات/ يشارك القراء فى هذا الجدل. لكنه ليس قضية مركزية لأى فصل بعينه، فكل فصل من فصول الكتاب يتناول مجاًلاً منفصلاً من النقد النسوى ، ويمكن قراءته منفصلاً عن بقية الفصول. يقدم القسم الأول من الكتاب التساؤلات النسوية عن الأدب بوصفه تراثاً أدبياً (مجموعة موجودة من النصوص المحترمة)، وعلى الأدب بوصفه مؤسسة وخبرة ممارسة . ويختتم هذا القسم بنظرة

على إمكانية وجود تراث أدبي بديل ، على كتابات النساء. وفي القسم الثانى من الكتاب أستخدم كلمة "أدب" بوصفها إنتاج الأعمال المكتوبة كى أدرس ما الذى تعنيه النسويات عندما يستخدمن كلمة "امرأة". يركز القسم الأول أساساً على الجانب العملى: فهو يهدف إلى تنمية مهارات قراءة حساسة ومميزة وواعية للنوع. ويقدم القسم الثانى النظرية التى يبنى عليها هذا الجانب العملى . بهذا المعنى، من الممكن جداً أن يجد بعض القراء كل ما يحتاجونه فى القسم الأول . لكنى أعتقد أن الاطلاع على الأفكار المعروضة فى القسم الثانى - وهى أفكار مدهشة ومتحدية فى حد ذاتها- يساعد على اكتساب أساليب قراءة أكثر تركيباً.

و أخيراً، أود أن أقول شيئاً عن الأساليب العملية التى يمكن أن يستخدم بها هذا الكتاب. النقد النسوى عادة شىء تفعلينه/ تفعله بنفسك، وهدفى الأساسى هو تيسير ممارسة القراءة النسوية. إنى أهتم خلال الكتاب كله بتمكين القارئات/القراء، وتنمية ثقتهم/ثقتهم فى قدرتهم / قدرتهم على قراءة النثر، والشعر، وفقرات النقد. فهو يقصد ، بمعنى ما ، أن يكون دليلاً من نوع "اصنعها بنفسك/ اصنعها بنفسك"، يعطى القراء فرصة ومساحة لتشغيل استجاباتهم/استجاباتهم الخاصة للفقرات والقضايا التى بالنص. من هنا، وضعت بكل فصل أسئلة عملية عن نهج أو أفكار معينة. وقد تصورت طريقتين لاستخدام تلك الأسئلة : يمكن أن يتوقف القارئات/القراء برهة ويفكرن/ يفكرن فى استجاباتهن/ استجاباتهم قبل الاستمرار فى القراءة ليرين/ليروا ما الذى ساقوله رداً عليها . أو قد يستمررن / يستمررون فى القراءة حتى يصلن/يصلوا إلى المناقشة التى أقدمها . وقد حاولت أن أنظم مطالب الفقرات لأشجع طرقات متزايدة التركيب للقراءة . لقد وضعت كمية كبيرة من الشغور، حيث إنه يأتى فى قالب مكثف مفيد . وفى نهاية كل فصل يوجد ملخص لنقاطه الأساسية ؛ ويمكن أن يُقرأ هذا الملخص قبل بدء قراءة الفصل كمقدمة أو علامة على الطريق تقود إلى القضايا التى ستتكشف فيه . وفى نهاية كل فصل توجد أيضاً قائمة موجزة بمزيد من القراءات التى تفيد كمقدمة للموضوعات التى يناقشها الفصل . وتوجد فى هوامش كل فصل اقتراحات بمزيد من القراءات للمتابعة. لقد هدفت فى جميع فصول الكتاب إلى

أن أقدم للقراء أوسع نطاق ممكن من أهم أعمال النقد النسوى ، والعدد الهائل من الكتابات الإبداعية المتنوعة التي خطتها أقلام نساء، والتي قد لا يكون بعضها معروفا. وللأسف لم أتمكن إلا من وضع عينة صغيرة نسبياً من كل المتاح حالياً من هذه الكتابات. وأمل أن تشجع القارئات/القراء على اكتشاف المزيد بأنفسهن/بأنفسهم.

هوامش

- (١) على من يرغب/ترغب استكشاف كل تعقيدات هذا الجدل الرجوع إلى:
Stephen Heath, "Male Feminism" in Eaglton, ed., Feminist Literary Criticism, pp: 193-225.
- يشير هيث إلى عدة منظرين وموضوعات ستناقش في الفصول القادمة؛ لكن الصفحات الأولى من مقاله توضح المشكلة بشكل جلي .
- (٢) للاطلاع على مناقشات أوسع لتلك المصطلحات يمكن الرجوع إلى:
Toril Moi, "Feminist, Female, Feminine" in Besley and Moore eds., The Feminist Reader, pp. 117 - 31 .
- (٣) الأرقام المذكورة في تلك الفقرة والفقرة التي تليها مأخوذة من ملخص الإحصاء السنوي لسنة ١٩٩١
Social Trends و (1991)Annual Abstracts of Statistics
- (٤) Malcolm Smyth and Fiona Browne, General Household Survey 1990: An Inter-departmental Survey Carried out by the Office of Population Census and Surveys between April 1990 and March 1991 HMSO, 1992 p. 219.
- (٥) Organization for Economic Co-operation and Development, the integration of women into the Economy 1985 p. 176.
- (٦) المرجع السابق، ص: ٧٧٧١.
- (٧) Kristeva, Women's Time. In The Kristeva Reader. Ed. Moi, p. 202
- (٨) Woolf, Three Guineas, p. 121.

القسم الأول

ما الأدب؟

الفصل الأول

مراجعة/إعادة نظر: كيف تقرأ المرأة

لو تمكّن الرجال من أن يرونا كما نحن بالفعل، ستقل
دهشتهم؛ لكن غالباً ما تكون لدى أمهر الرجال وأحدّهم ذهنًا
أوهام عن النساء. ولأنهم لا يقرأونهن في ضوء حقيقى فإنهم
يسيئون فهمهن، سواء خيرهن أو شرهن. إن المرأة الصالحة
لديهم شىء غامض، نصف ملاك؛ والمرأة الشريرة دائما ما تكون
شيطانا^١

شارلوت برونتى ، شيرلى

جرت العادة على إرجاع نشأة المرحلة النسوية الحالية إلى ستينيات القرن العشرين، حيث نشأت في خضم الهياج السياسى المطالب بالحقوق المدنية فى الولايات المتحدة، وفى فرنسا حيث تصاعد الحماس الثورى وسط الطلبة، والمثقفين، والعمال حتى وصل إلى الإضرابات، والاعتصامات، وإصدار البيانات فى مايو ١٩٨٦، وإسقاط حكومة ديغول^(١). وقد شعرت الكثيرات من النساء اللاتى نشطن فى مختلف الحركات السياسية فى ذلك الوقت بخيبة أمل لأنهن اكتشفن أن رفاقهن الذكور الذين يتشدقون بكلام منمق عن الحرية والمساواة قد استمروا فى بناء صورتهم عن المرأة وفقا للمزاعم النمطية المعادية للنساء. إن الرجال هم الذين كتبوا البيانات؛ وغالبا ما أدركوا النساء على أنهن اللاتى يصنعن الشاى . تحدث الرجال الثوريون عن تنظيم الاعتصامات، ويدون أى إحساس بالتناقض تحدثوا عن "استبعاد" النساء^(٢). وقد نمت النسوية بعد ستينيات القرن العشرين حين أدركت النساء ضرورة أن يمثلن أنفسهن بأنفسهن، تمثيلا حقيقيا فى الممارسة السياسية، وأيضا بتحدى الصور اللفظية والبصرية السلبية التى

ترسم لهن. بالطبع لم تكن ستينات القرن العشرين بداية تاريخ النضال النسوى . إن الفقرة التى اقتبسناها فى بداية هذا الفصل من رواية "شيرلى" Shirley لشارلوت برونتي Charlotte Brontë تذكرنا بأن كثيراً من النساء كن على وعى شديد بعدم تساوى أوضاعهن مع الرجال ، ربما منذ بداية تنظيم الثقافة، وأن سبب استمرار هذا الوضع يرجع إلى أن الذكور يسيئون تمثيل النساء . حقاً ، لقد كان اكتشاف التراث الضائع أو غير المعترف به للاحتجاج والعمل والإبداع لدى النساء من أكثر ميادين الدراسات النسوية خصباً . وبذا يعاد بناء تاريخ المرأة her-story كما يكتب تاريخ الرجل history^(*) . تشير الفقرة المقتبسة من شيرلى إلى حقيقتين مهمتين. الأولى هى إساءة تمثيل الرجال للنساء - إنهم لا يروننا "كما نحن فى الواقع" - وهو أمر استمر عبر القرون ، كما أنه من أهم وسائل الحفاظ على تدنى وضع النساء وتبرير ذلك التدنى . إذا كان الرجال "يقرأون" النساء على أنهن أدنى منهم ، بل ومختلفات فطريا عنهم، سيكون من المعقول أن يعاملوهن على نحو مختلف. لكن فى الفقرة المقتبسة أيضاً إشارة ضمنية إلى أن هذا الرأى فى النساء ليس نتيجة مؤامرة خبيثة أو تزيف عمدى من جانب الرجال ، فحتى هؤلاء المعترف بأنهم من "عظماء" الكتاب يسيئون فهم النساء . لماذا يصر الرجال على إساءة قراءة النساء هكذا ؟ إن أول محاولة دعوية للإجابة عن هذا السؤال هى محاولة سيمون دى بوفوار Simone de Beauvoir فى كتابها "الجنس الثانى" (١٩٤٩) . تفكر دى بوفوار فى دراستها النسوية الكلاسيكية فى عدم المساواة بين الجنسين - الذى يكاد يكون أمراً عاماً فى العالم ، عبر الثقافات وخلال التاريخ - كى تجد تفسيراً للسبب الذى يجعل من النساء دائماً "الجنس الثانى". والعنوان يتضمن إجابتها. إن عبارات "رجل" و"امرأة" و"مذكر" و"مؤنث" لا تستخدم استخداماً متناظراً: فمصطلح "مرء"(*) إيجابى دائماً، يمثل المعيار، ويشير إلى الإنسانية عموماً. و"امرأة" مصطلح ثانوى ، يشير إلى ما هو "آخر" بالنسبة للمعيار،

(*) اللغة العربية لا تعنى نفس المغزى الذى تشير إليه هذه العبارة. فمصطلح man باللغة الإنجليزية يعنى إنسان، ورجل. لكن كلمة رجل باللغة العربية تعنى ذكر الإنسان فقط، وإن كان هذا لا يعنى أن اللغة العربية تخلو من التحيز للرجال، لكن على نحو آخر خاص بها. لذلك ترجمت كلمة man هنا "مرء" لأنها أقرب ما يكون للمعنى الإنجليزى فى هذا المقام أكثر من كلمة "رجل". (المترجمة)

وبهذا لا يكون لكلمة "امرأة" معنى إيجابى فى حد ذاتها، لكنها تُعرَّف فى علاقتها بـ "الرجل"، بأنها ما ليس رجلا. لذلك لا يمكن أن توجد صيغة مؤنث للفعل "يجرد من الذكورة"(*).

تشير دى بوفوار إلى أن مفهوم "وضع الآخر" ضرورى لتنظيم الفكر الإنسانى. لا يمكننا أن نكتسب وعيا بالذات - بـ "أنا" - إلا فى مقابل ما "ليس أنا" - ما هو آخر. والجماعات العرقية والاجتماعية تكتسب الإحساس بهويتها الجمعية بتعريف أنفسها تجاه "آخرين" تدرك اختلاف ذاتها عنهم. بنفس الطريقة، تقوم "المرأة" بوظيفة الآخر الذى يسمح للرجال ببناء هوية ذاتية إيجابية بصفاتهم مذكر. ولأن ما هو آخر لا يملك هوية فى حد ذاته، فغالبا ما يعمل كفضاء فارغ يعزى إليه أى معنى تختاره الجماعة المهيمنة. وهكذا تكون النساء ضعيفات ولسن قويات، وانفعاليات ولسن عقلانيات، ومزعنات ولسن حاسمات. وبذا يمكن تعريف المذكر بأنه ما له كل تلك الصفات الإيجابية. بعبارة أخرى، حين يرى الرجال النساء كأخر بالنسبة لأنفسهم، على أنهم ما ليس رجالا، فإنهم يمكن أن يقرأوا فى الأنوثة أى صفات لازمة لهم لبناء إحساسهم بما هو مذكر. وبذا تتحول "المرأة" التى يسبقون عليها ثوبا أسطوريا إلى موقع تخيلى لأحلام الذكور، وصناعة مثُلهم، ومخاوفهم: فعبر كل الثقافات توجد "الأنوثة" لتمثل الطبيعة، والجمال، والنقاء، والطيبة، لكنها تمثل أيضا الشر، والفتنة، والفساد، والموت. ولأن الرجال يرون النساء دائما كأخر، تجادل دى بوفوار فى أن الرجل يمثل "المرأة" على أن لها صورة مزدوجة ومخادعة... ففيها تتجسد كل الفضائل الأخلاقية وعكسها، من الطيب إلى الخبيث،... إنه يعكس عليها ما يرغبه وما يخافه، ما يحبه وما يكرهه^(٤). ينبع من هذا الطابع الأسطورى الذى يسبقه الرجال دائما على النساء عدة عواقب مؤسفة. إنه يقف حجر عثرة فى طريق الرجال يمنعهم من أن يرونا "كما نحن فى الواقع الفعلى"، ويخلق المخاوف والتوقعات التى تعرقل التفاهم بين النساء والرجال. والأخطر، ولأن الهيمنة الثقافية للرجال هى المعيار، تؤخذ آراء الرجال على

(*) الفعل المذكور فى النص باللغة الإنجليزية هو emasculate ويعنى "يخمس" أو "يحول رجلا إلى مخنث أو يجرده من الذكورة" (المترجمة)

أنها الرأى العام للبشر فى الأمور. و هذا يؤيد رؤية وأوهام الذكور للأنوثة ، ويضفى عليها طابع الصحة باعتبارها "الحقيقة الإنسانية" و"الواقع". وهكذا، نقرأ النساء أيضا النساء كما يقرأهن الرجال، ويقبلن رؤية الرجال للمؤنث ويتبنينها كأذها رؤيتهن أنفسهن. تكتب سيمون دى بوفوار : "إن النساء ما زلن يحملن من خلال أحلام الرجال"^(٥). لكل هذه الأسباب توجد ضرورة ملحة للبدء فى إعادة قراءة قراءات الرجال للنساء (و ليس مجرد تلك القراءات الموجودة فى "الأدب") حتى نتعلم كيف نبدا القراءة كنساء.

نشر فى نهايات ستينات القرن العشرين كتابان أعادا جذب انتباه النساء كناقداات وكاتبات إلى مشروع إعادة قراءة النصوص التى كتبها رجال، هما كتاب مارى إيلمان Mary Ellmann "التفكير فى النساء" Thinking About Women (١٩٦٨)، وكتاب كيت ميلليت Kate Millett "السياسات الجنسية" Sexual Politics (١٩٦٩). كتاب إيلمان مشوق وظريف؛ وهى تناقش فيه نطاقا واسعا من الكتابات الأدبية والنقدية لتوضح كيف يفعل التعصب الجنسى المنتشر فى البيت "الأدبى" المحترم فعله. ترينا إيلمان كيف أن "تفكير" كبار الكتاب والنقاد الذكور "فى النساء" يتميز بالمزاعم النمطية التى تسمى تمثيل النساء وكتاباتهن وتصفها بأنها بلا شكل، وانفعالية وينقصها التحكم والطابع الثقافى . باختصار ، تصور النساء وأعمالهن فى "الأدب" ككل كشئ منافٍ لما هو عليه الرجال، وخاصة الكتاب منهم.

وقد سبب كتاب "السياسات الجنسية" Sexual Politics لكيت ميلليت ضجة أكبر، وسرعان ما صار أكثر الكتب مبيعا. إن لهجته أكثر مشاكسة ، والقطع الأدبية التى يناقشها أكثر حساسية. وقد صدم القراء بهجومه الشديد على بعض الكتاب الذكور الأقوياء الذين يحظون بتقدير رفيع: د. هـ. لورانس D. H. Lawrence، وهنرى ميللر Henry Miller، ونورمان مايلر Norman Mailer مثلا، وعلى تركيزهم أساسا على التمثيل الوسواسى للعلاقات الجنسية فى أعمالهم. تقول رسالة ميلليت : إن القوة الأبوية تستمر وتعمل فعلها عن طريق تحكم الرجال فى العلاقة الجنسية. وهذا الاحتياج للمحافظة على الهيمنة الجنسية يفسر تكرار تصوير النساء فى النصوص

الأدبية بأسلوب فيه كراهية لهن في جميع الأحوال ، كعاهرات أو عذراوات ، باردات أو مفرطات الشبق ، عفيفات أو فاسقات . تقترح ميلليت أن لهذه الصور وظيفة ، فهي تبرر الهيمنة الجنسية للذكور، والإكراه والعنف اللذين يستخدمونهما للحفاظ على تلك الهيمنة .

وقد وَجَّهَ إلى ميلليت النقد لأنها قدمت قراءات اختزالية ومفرطة في السلبية لبعض الكتاب الذين شجبتهم . ربما يكون بعض التبسيط مفهوما كجزء من النكهة اللاذعة العنيفة لمجهودها الرائد . بالتأكيد وجد الكثير من النساء (و ما زلن يجدن) الكتاب مقويا لهن، واستلهمت الناقدات كتاب ميلليت، فبدأن في إعادة قراءة النصوص التي كتبها ذكور، ليكشفن مدى إساءة تمثيلهم للنساء في التراث الأدبي بأكمله . أدت هذه المرحلة الأولى من النقد النسوي إلى انتشار إعادة قراءة كتابات الرجال . لكن ثارت الشكوك حول جدوى هذا العمل . وهناك اقتراح بأن المزيد من توثيق كراهية النساء في الأدب لن يفعل إلا إضافة مزيد من الأمثلة للتراكبات الكئيبة لتصوير الرجال للنساء بشكل سلبي^(٦) . يمكن أن يكون أثر ذلك هو دوام إدراك النساء كضحايا لا كخالفات صورتهم وتاريخهن، وإدراك قبضة الرجال على التمثيل كشئ تام وكلى القوة .

لكن تحليل دى بوفوار المبكر لـ "المرأة" بوصفها (حالة الأخيرة)، المساحة التي يعكس عليها الرجال مخاوفهم وقلقهم لا يؤكد قوة الرجال، بل يوحي بأن تمثيل الرجال للنساء يوضح كالشمس نقاط عدم الاتساق والتناقضات الموجودة في بنية أى خيال أيديولوجي . إن كشف هذا الأمر يعنى البدء في نقض المزاعم عن الحقيقة "الإنسانية" التي أضفت على أوهام الرجال عن النساء مسحة من الصحة باعتبارها حكمة عامة . نادراً ما تتم الكتابة تحت التحكم الواعي التام للكاتب، وعادة ما تحتوى نصا تحتيا لما لا يمكنه أن يقوله أو لا يجزؤ على قوله، وذلك أمر قد لا يعيه الكاتب . وهكذا قد تقدم صور النساء في النصوص التي يؤلفها الرجال دليلا على وجود مناطق ضعف ومساحات من عدم الأمان في تحكم الرجال في التمثيل . تهدف الأسئلة والمناقشات النصية الواردة في هذا الفصل إلى تشجيع هذا النوع من القراءة النقدية لتطوير مهارة القراءة كامرأة (ومصطلح "القراءة النقدية" يستخدم حاليا لأنه "يكشف عن

الأعراض ذات الدلالة^(٧)، ويسود هذا الفصل افتراض بأن الرجال سيستفيدون بنفس قدر استفادة النساء من الفهم الذى يتيح فعل القراءة كامرأة .

إعادة قراءة الصور التى يرسمها الرجال للنساء

لقد ألهمت دى بوفوار الأجيال التالية لها من النساء القارئات حين افترضت ضمنا أنها كامرأة لها الحق فى أن تتشكك نقديا فى أعمال كتاب ذكور من نوى الهيبة. يمكن أن تكون "كلاسيكيات" التراث الأدبى مرعبة. إن مدى إنجاز كتابها، وتملكهم لخاصية الشكل، والمتعة الجمالية والثقافية التى يقدمونها تبدو كما لو كانت تطالبنا باحترامها بلا تحفظات. لكن من يقرأ كتاب إدموند سبنسر Edmund Spenser "ملكة الحوريات" Faerie Queene مثلاً يجد فى النص إما نساء فاضلات شديداً الضعف إلى درجة أنه سرعان ما ينساهن، أو نساء مسوخاً يقدمن كأمثلة حية تمثل الشر والدمار^(٨). لا توجد صعوبة فى إدراك أين تتحرك المخيلة الشعرية لسبنسر بأقصى طاقتها. فالمخاطر والغدر اللذين يواجههما الأبطال الذكور فى تلك القصة الرومانسية يتخذان دائماً شكل أنثى. وفى الكتاب الثانى مثلاً، يمثل سير جويون Guyon ضبط النفس، ويقوم برحلة إلى كوخ السعادة ليتعقب أكرازيا الشريرة، التى يدل اسمها على الترهل والعنة. وخلال رحلته يواجه إغراء بمواجهة مخاطر متنوعة ويتهدهد الهلاك على أيدي السيرينات، وحوريات البحر، والفائنات، ولا يصل سالماً إلى كوخ السعادة إلا بفضل شجاعته الرجولية. فى المقطع التالى الذى يصف أكرازيا Acrasia، هل يمكن أن نتعرف على السمات النمطية فى تمثيل سبنسر للمرأة كفاوية؟ ما الذى توحى به اللغة والخيال عن اتجاهات الذكور؟

{٧٢}

هناك، حين بدت تلك الموسيقى مسموعة،

كانت الجنية الساحرة تسلى نفسها،

بعاشق جديد، جلبته من بعيد،

بالسحر والشعوذة:

و هاهو فى قبضتها الآن، مطروحا نائما
فى ظل سرى، بعد وقت طويل من المسرات المبهجة:
بينما تحف بهما وتغنى لهما
جوقة من السيدات الشقراوات والغلمان الفاسقين،
الذين يمزجون أغنيتهم بلعب داعر خفيف.
{٧٣}

وكانت طوال كل هذه المدة، تنحنى فوقه،
وتثبت عينيها الزائفتين بشدة فى ناظره،
كما لو كانت ملدوغة تبحث عن دواء،
أو كأنها تلتهم مرعى اللذة بنهم:
وكانت تكثر من الانحناء عليه وتقيله بخفة،
خشية أن توقظه، وشفته منداتان
وقد امتصت حيويته من خلال عينية الرطبتين،
وهى ذائبة تماما فى الشبق واللذة الداعرة،
التي جعلتها تتنهد برقة، كما لو كانت ترثى لحاله.
{٧٧}

وقد اضّجعت على فراش من الورود،
مغشيا عليها من فرط الاهتياج، أو ممارسة الخطيئة السارة.

وكانت مكسوة، أو بالأحرى غير مكسوة،
كلها بغلالة رقيقة من الحرير والفضة.
لم تُخَفْ بياض بشرتها المرمرية،
بل أظهرت مزيدا من البياض، إذا كان فوق بياضها مزيد:
لا يمكن للعنكب أن ينسج شبكة أرق من تلك،
ولا الشبكات الرقيقة التى نراها غالبا،
منسوجة من بخار الندى، يمكن أن تطفو فى الهواء بمثل هذه الخفة
{٧٨}

كان نهدها الثلجى عاريا ومستعدا لأن تعبت به
العيون الجوعى، التى لا يمكنها بعد ذلك أن تشيع،
لكن ما زالت من خلال تعبها بعد كدحها الحلو الذى مارسته مؤخرا،
تنز قطرات عرق أصفى من الرقيق،
تساقط كلالى الشرق الثقيلة،
بينما تبتسم عيناها الجميلتان فى جذل،
وقد ترطبت ابتساماتهما المصنوعة المثيرة
لكن القلوب الهشة لم تنطفئ لواعجها بعد، كضوء النجوم
الذى يتلألأ على الأمواج الساكنة، فتبدو أكثر تألقا.
{٨٣}

لكن كل هذه الأكواخ المبهجة والقصور الشجاعة،

دمرها جويون بقوة وبلا رحمة؛
ولم تنقذها صنعتها المليحة،
من أن تكسرهما عاصفة غضبه كالمنشار،
فقد حول نعيمها إلى دمار:
وجعل حقولها النامية تتلاشى، وشوّه حدائقها
وأفسد مروجها، وطمس منازلها الصيفية،
وأحرق مصارفها ومحا مبانيها
وصنع الآن أبشع مكان مما كان قبلا الأجل (٩).

توحى المقطوعتان ٧٢ و٧٣ بالطاقة الجنسية المؤنثة التي تطارد مخاوف الرجال، وتقوض إحساسهم بالذكورة والتحكم. إن أكرازيا "تسلى" نفسها الآن بعاشق جديد (بافتراض أنها قد نبذت العشاق القدامى بعد أن استهلكتهم)، ورغم أنه منهك تماما من ممارسة الحب، فهي تنحنى فوقه، ونهمها لا يشبع، تلتهم مرعى اللذة بنهم. وهي علاوة على هذا، تستغل فقدده المؤقت للقوة الرجالية لتجرده من ذكوريته، بأن تمتص روحه، "الذائبة تماما فى الشبق" من خلال "عينيه الرطبتين". إن الإفراط والعنة اللذين يشير إليهما شكل أكرازيا الأنثوى تبدو نتيجهما إسقاطا لقلق الذكور على حالتهم الجنسية. ويتم أيضا التعبير عن الخوف من أن يؤدي الانجذاب الجنسي نحو النساء إلى تجريد الذكور من قوتهم الجنسية عن طريق الربط بين قوة إغواء أكرازيا والسحر والشعوذة: فالرجال يصورون كضحايا للطرق غير العادلة التي تتبعها النساء لنزع أسلحتهم. يعكس هذا التصوير ويخفى علاقات القوى والتضحية الفعلية بين النساء والرجال. كما أن البهجة الحسية التي ينقلها لنا الوصف المتمهل للجمال الجسدى لأكرازيا فى المقطوعتين ٧٧ و٧٨ تناقض بالتأكيد الاحتياج لأى سحر! لكن الخيال فى الوصف يتنقل باضطراب بين الخوف والرغبة، والطبيعة والفن. يبدو أن لغة سبنسر تُشَبِّه جمال أكرازيا الذى لا تشوبه شائبة بالنقاء الطبيعى المثالى: فنهدما "تلج"،

وعرقها "أصفى من الرحيق" وعيناها "لهما ابتسامة حلوة"، وهما "كضوء النجوم ... الذى يتلألأ على الأمواج الساكنة". لكن الأمواج يمكن أن تغرق الإنسان، والجمال الطبيعى الساحر يتحول إلى مزيد من الإغراء بفضل الثوب الشفاف المصنوع من الحرير والفضة، الذى هو أيضا شبكة صنعت بحيلة ماهرة. إن الفن الذى يتنكر فى هيئة البراءة، أو الطبيعة التى يتم إفسادها بصنعة ماهرة يشكلان تهديداً كبيراً لرغبة الذكر الغافلة أكثر مما تفعل المومس الملطخة بالأصباغ.

كيف ينبغي لنا أن نقرأ المقطوعة ٨٣؟ هل تؤكد حق الذكر فى تقويض ومعاقبة أى تعبير عن القوة الجنسية للأنثى؟ أم هل تنقل لنا إحساسا بالتناقض وعدم الارتياح؟ إنى أقول إنها تفعل الشئين معا. فالسلطة المعنوية للذكر يعاد تأكيدها صراحة، أكريزيا تُجرد من القوة، فذاتها قد وقعت فى شبكة ماهرة. لكن لو انتبهنا بعناية إلى اللغة، يتضح التناقض. فالانفعال الذى تعبر عنه فيه هو نفسه إفراط وإسراف. إن "عاصفة .. غضب" جويون تحدث فى شكل قوة تراكمية من الأفعال التدميرية: "يجعلها تتلاشى"، "يشوه"، "يفسد"، "يطمس"، "يحرق"، "يمحو". إن مثل هذا النشاط المسعور يوحى بالخوف والكراهية وليس بسلطة معنوية آمنة. كل هذا العنف قد وُجّه ضد "الصنعة المليحة" التى أبدعت كوخ البهجة، كما لو كانت القصيدة تنقلب ضمنا على فنّها المليح كى تبني فتنة أكريزيا الساحرة التى تضلل القارئ - ونشعر أنها تضلل الشاعر. فى هذا التغير المفاجئ للإحساس "تحول ما كان الأجمل من قبل إلى أبشع مكان الآن". إن المرأة بوصفها آخر هى موقع كل مرغوب ومرهوب، كل ما هو غامض، وسحري، ومنفلت، وكل ما يجب التحكم فيه والسيطرة عليه. إنها المدخل إلى أجمل المباح، وإلى أبشع الخطايا والقبر.

و حيث إن قوة الجنس لدى النساء هى المقياس المباشر لإضعاف الرجل عن طريق الرغبة، فإنها تستدعى تحكما حذرا. ومن المصادر المحتملة أيضا للقوة الأنثوية دور النساء المباشر والسائد فى الخلق. وحيث إن النساء يلدن الرجال والعكس غير صحيح، فربما كان من المتوقع أن يحتل الرجال موقعا سلطويا أدنى. علاوة على أن الأبوة أمر لا يمكن ضمانه. وما لم ينظم النشاط الجنسى بصرامة، لا يمكن أن

يستريح بال الرجال ولا أن يضمّنوا أن ذريتهم أتت من صلبهم كما تطمئن النساء
لنسب ذريتهن إلى أنفسهن؛ فعلاقة الرجل بنتاج الإنجاب محل شك دائما. من هنا صار
الإبداع والوصول إلى المعرفة مجالات قلق للرجال. وقد أشارت الكثيرات من النسويات
إلى الوسيلة التي تعكس بها قراءة قصة الخليفة نظام الأشياء، فالرب الذي يفسر على
أنه مذكر يخلق الرجل أولاً، وبعد ذلك، وتقريباً بوحى فكرة تالية، يخلق المرأة من ضلع
آدم^(١٠). وتستخدم هذه القصة للتبرير لضرورة إخضاع النساء للرجال واعتمادهن
عليهم، حتى في وجودها نفسه. والأدهى أن آلام الوضع صنّفت على أنها عقاب لحواء
على ذنبها واستسلامها. ويبقى الخلق بصفته تولدا تلقائيا أمراً إلهياً وذكرياً .

تعيد قصيدة ميلتون Milton الملحمية "الفردوس المفقود" Paradise Lost حكى
الأسطورة، مضيفة سلطة من نوع فنى مهيب على التراث الدينى^(١١). والأبيات التالية
تقدم آدم وحواء فى القصيدة. كيف يؤكد ميلتون على اتكالية حواء وخضوعها؟ وهل
فى هذا الوصف غموض أو تناقض؟

الاثنان غير متساوين، كما أن جنسهما ليس متساويا؛

هو خُلِقَ للتأمل الروحى والشجاعة،

وهى للركة والحسن الحلو الجذاب،

هو للرب فقط، وهى للرب فيه.

إن جبهته العريضة الجميلة وعينه المتسامية قد أعلنتا

حكما مطلقا؛ وخصلات ياقوتية

تتدلى ملتوية فى دوائر من ناصيته المفروقة برجولة

على هيئة عناقيد، لكنها لا تتجاوز كتفيه العريضتين:

بينما تتدلى غدائرها الذهبية الخالية من الزينة كنقاب،

حتى وسطها النحيف،

شعناء، لكنها متموجة فى حلقات صغيرة بهيجة،
كما تلتف الأعناب حول محاليقها، وهو أمر يعنى ضمنا
الخضوع، لكنه يطلبها بانحناء لطيفة،
وهى تسلمه إياها، وهو يتقبلها بقبول حسن،
تسلمه بخضوع حى ، وكبرياء محتشم،
و تأخرُ حلو متمنع دال على الحب^(١٢).

بعبارة دى بوفوار، آدم ممثل بوضوح هنا على أنه الهوية الإيجابية؛ لقد خلق
للفكر والعمل ("التأمل الروحى" و"الشجاعة"). وحواء على العكس، ممثلة تماما كمفعول
به سلبى مسخر ليلانم احتياجات الذكر الذى يملكه؛ فكلها "رقة" و"حسن جذاب".
والتأكيد على "جبهة آدم العريضة" وعينه المتسامية" يشير إلى قدرات روحية وذهنية.
أما وصف حواء فهو جسدى تماما؛ لا يوحى بأى روحانية ولا نكاء - وحتى تجد حواء
هذه الصفات الشبيهة بالصفات الإلهية، عليها أن تنظر "إلى الرب فيه". إن علو شأن
المذكر، المتأصل فطريا فى اختلاف منشأ آدم وحواء يجعل من الضرورى أن "تسلم"
حواء (استخدمت تلك الكلمة مرتين فى شطرين متتاليين) خضوعاً لآدم. ويشار إلى
خصوبة حواء كأم للجنس البشرى بربط "حلقات شعرها الصغيرة المبهجة" بالعنب،
صورة للخصوبة المثمرة. لكن العنب يحتاج طبعاً إلى دعامات صلبة وحبال متينة
ليتعلق بها، ولا بد من ضبط نموه المفرط باستمرار وصرامة.

هنا نلاحظ إحساساً بالتناقض . حتى فى الجنة ، وهى خارجة لتوها من يد الرب،
يتحالف الجنس البرىء لدى حواء مع الغواية والإفراط . يوحى الشَّعْر "الأشعث"
"المبهج" و"التأخر المتمنع الدال على الحب" بخبرة الجنس فى العالم بعد الخروج من جنة
عدن. إن تلك السطور توحى فعلاً بأن جمال حواء المغوى سيجرد آدم من رجولته على
نحو قاتل، وبهذا تنعكس أدوارهما "الأصلية اللانقة" التى أمرت بها السماء، ف "تسلم"
هو نفسه لإغرائها. كما أن صورة شعر حواء المصفور كمحاليق العنب الملتفة يربط

ربطاً خفيفاً بينها وبين التلميح إلى التفاف الحية فى حلقات. وبينما تكون خطيئة آدم هى ضعفه تجاه المرأة، تكون خطيئة حواء، مثل خطيئة إبليس، هى الكبرياء واغتصاب المعرفة الشبيهة بالمعرفة الإلهية.

ويستمر الفردوس المفقود *Paradise Lost* فى الإصرار صراحة على تأكيد ضعف حواء الأنثوى وقلة ما تمتلكه من القدرات شبه الإلهية، مما يبرر الحاجة إلى إخضاعها للحكم الأفضل الذى يمتلكه آدم. لقد أرسل الرب جبريل ليفسر كل بلايا البشر "التي تبدأ من التراخى المخنث للرجل" (XI. 634). لكن لو قرأنا قصيدة ميلتون والأسطورة التوراتية بعناية لوجدنا أنهما لا تلمحان لضعف المرأة الذى يخشاه الرجال ويتمنوا أن يتحكموا فيه. إن إدراك الخصوبة الجنسية للأنثى هو الذى يربط المرأة بحالة الآخر الفارق فى ظلمات الغموض والذى يمتلك قوة الخلق، ربما كسر ومصدر للمعرفة يحتفظ به لنفسه.

إن رغبة الرجال فى النساء أمر مخيف، لأن الرجال "الذائبين فى الشبق" تنقصهم صرامة التحكم. لكن النساء اللاتي لا يملكن أجساداً جذابة للرجال يعتبرن أيضاً مثيرات لقلق الرجال وكراهيتهن. ربما يوحى وجودهن المنفر بأن السماء ربما لم تصمم النساء لمجرد تلبية احتياجات الرجال. والنساء السمجات اللاتي يرفضن الخضوع هن أيضاً أكثر نوع مخيف من النساء. لقد تم التشهير بهن دائماً فى الأدب بوصفهن مسوخات سليات ومشاكسات، وكن فى زمن ماض عرضة للتعذيب والحرق بوصفهن ساحرات^(١٣). يقوم التصوير الكاريكاتيرى للنساء اللاتي يعرف عنهن رفضهن للخضوع على زعم مفاده أنهن جائعات جنسياً، وأن روحن المستقلة تخفى خلفها الاحتياج إلى رجل. وفى حالة النساء المشكوك فى أنهن ساحرات تُرجم هذا الاعتقاد إلى اتهام بأنهن كن يضاجعن الشيطان.

وروايات تشارلز ديكنز *Charles Dickens* تتبع تقاليد روايات القرن الثامن عشر المشهورة بكراهية النساء، وفيها عدة صور كاريكاتورية للنساء "نوات الطبع المتسلط". نجد فى رواية "الآمال الكبرى" *Great Expectations* مثالين من أكثر الأمثلة غموضاً وبعثاً على الدهشة: السيدة جو *Mrs Joe* والأنسة هافيشام *Miss Havisham*،

المسخ المتزوجة والمسخ العزباء. يخضع تقديم السيدة جو لنمط المرأة المشاكسة، ويقدم تمثيل ديكنز لهذا النمط بصراحة مؤلة صورة طبق الأصل للاتجاه العام لتفكير الذكور فى المرأة التى يدركونها كمتروسة أو مسيطرة. وهى كاسمها - الذى لا ينتمى لأسماء النساء - ذات ملامح حادة ، خشنة اليدين وبارزة العظام ، تغطى صدرها دائماً بمريلة من نسيج خشن، مقطوبة بدبابيس كثيرة لتتناسب مقاسها . وهى تجلد زوجها جو Joe وشقيقها الصغير اليتيم بيب Pip بلسانها ويدها، وتنغزم به "طرف عصاها"، وهى تعيش دائماً فى حالة مستمرة من "الهيّاج والثورة". ويقال إن النساء اللاتى على شاكلة السيدة جو يبحثن عن المتاعب، وهى قد حصلت عليها عن جدارة. فقد أتى أورليك Orlick - وهو رجل فظ يعمل مع زوجها - من خلفها وضربها على رأسها بسلسلة حديدية، "فأسقطها" مثل "الثور"، على حد قوله^(١٤). إن معنى الاغتصاب المتضمن فى اللغة يلفت النظر بشدة. بعد ذلك، أصيبت السيدة جو بالصمم حرفياً، ولم يعد بمقدورها إلا أن تبدى إيماءات لطلب المصالحة لجو، وخاصة لأورليك، الرجل الذى يتمكن أخيراً من السيطرة عليها.

والآنسة هافيشام واحدة من أهم الشخصيات المحملة بكثير من الرموز لدى ديكنز، إلى حد أن مصطلح "تمط" ليس كافياً لوصف القوة الخيالية لتمثيلها. إنها تقدم كامراً نبذاً رجلها يوم عرسها؛ فتوقفت حياتها عند تلك اللحظة كرد فعل لما حدث، وتظل تنوى حتى تصوير كالهيكـل العظمى وهى ما زالت ترتدى ثوب زفافها. "تشبه جثة" ترتدى ثوباً أصفر ونقاباً يشبه الكفن، وهى ثياب تشبه "ثياب المقابر" على "هيكـل متداع"، وتبدو تلك الشخصية كما لو كانت قد خرجت من كابوس أو من اللاوعى ، صورة مؤنثة للموت، تلمح إلى التحلل الداخلى للقبر/الرحم^(١٥). وتلاحظ دى بوفوار كيف تصوير العذرية أمراً بغيضاً ومربكاً للرجال عندما ترتبط بلحم امرأة مسنة وليست شابة، وتقتبس نكتة يتناولها الذكور عن أن المرأة غير المتزوجة "لا بد أنها محشوة من الداخل بخيوط العنكبوت"^(١٦). ويوجد فى منتصف غرفة الآنسة هافيشام أطلال كهكة زفافها، "فطر أسود" معلق بخيوط عنكبوت، وتخترقها "عناكب مبرقشة السيقان مبقعة الأجسام"^(١٧). يثير خيال ديكنز الذى يصور الموت تصويراً رهيباً إحساساً

لا يقاوم بالكراهية والرعب لأن العذرية التى قَدِّمَتْ بفعل الزمن تمثل تفسخ الانحباس وتعفنه. والأنسة هافيشام قد عقدت النية على الانتقام لنفسها من كل الرجال، وقد عوقبت على هذا عقابا شديدا. فقد أمسكت النيران بملابسها الرثة واحترقت كالساحرة. ولا تنجو من لهب المكر إلا لفترة تكفى كي تطلب العفو من الرجل الذى أساءت إليه، وهو ييب .

إن هذا الملخص ليس منصفا فى تقديم قوة وتركيب كتابات ديكنز. ويتواكب مع هذا وجود إدراك أكثر تعاطفا مع كراهية الشخصيات الأنثوية اللاتى يرفضن أنوار النساء. فتمثيله لهن يتمفصل مع إحساس بالطاقات المهدرة والغضب المختزن للنساء اللاتى يُدرِّكن فقط بالشروط النمطية ، وبذا يحرم من الوصول إلى فرص الحياة وتجاربها الأوسع. تمثل الأنسة هافيشام الكابوس الذى ينتاب الذكور عن المرأة كرحم ولود ومتفسخ، لكنها أيضا رمز قوى ومناسب لأنواع الكبت المحبطة التى فرضت على النساء فى إنجلترا فى العصر الفيكتورى .

ماذا عن بطلات النصوص التى ألقها ذكور، الشخصيات الأنثوية التى قدمت لنا لتبدى إعجابنا بها ونعترف بها بشكل إيجابى ؟ هل كانت برونتى على حق عندما زعمت أنه بالنسبة للرجل "المرأة الصالحة شئ غامض، نصف دمية، ونصف ملاك؟" ومسرحيات شكسبير Shakespeare ، وخاصة كوميدياته تقدم لنا بطلات يلبسن ملابس الجنس الآخر، ولا يمكن بالطبع اعتبارهن "دمى" ولا "ملائكة". وهو يقدم أيضا أمثلة عديدة للمرأة "الصالحة"، ومن أكثرهن حظا من المديح إيموجين Imogen فى مسرحية سيمبلين Cymbeline . تكمن فضيلة إيموجين فى إخلاصها الزوجى المستقيم وعفتها وخضوعها المحب لزوجها وأبيها، رغم القسوة الاستبدادية فى معاملتهما لها. فوالدها، الملك سيمبلين ، يعاقبها بنفى زوجها بوتوموس Posthumus إلى إيطاليا لأنها تزوجت على غير رغبته . وهناك ، يثير مدحه الشديد لفضيلة إيموجين حفيظة إياشيمو Iachimo الإيطالى ، الذى يعلن أن شرف أى امرأة ليس إلا "شيننا هشا" و"محض مصادفة"^(١٨). وفى الشجار الذى ينشب بين الرجلين بعد ذلك، يحدث توحيد بين عفة إيموجين وبين الخاتم الماسى الثمين الذى أعطته لبوتوموس: فهو يدرك أن الاثنين من

ممتلكاته. فيراهن بالزوجة والماس على شرف إيموجين، ويسمح لأياشيمو باختبارها. وترفض إيموجين محاولات أياشيمو لخطب ودها، لكنه يسعى لإقناع بوتوموس بأن إيموجين لم تكن مخلصه له. وحيث إن بوتوموس صار يدركها الآن على أنها وضيفة ولا تساوى شيئاً، فإنه يكتب إلى خادمه أمراً بأن يقتلها، وتصر إيموجين نفسها أن ينفذ الخادم الأمر. وعندما تحل عقدة المسرحية في المشهد الأخير، لا توجه إيموجين أى تعنيف لزوجها، ولا تطلب منه أى تفسير لتصرفه. تركع أمام والدها طالبة نوال بركاته وتحتضن بوتوموس. يستجيب بوتوموس لذلك بقوله "فلتتعلقى هناك كالفاكهة يا روى / حتى تموت الشجرة"، وهى استجابة تؤكد وتعيد إثبات تعلقها به فى خضوع^(١٩).

و هكذا يبدو أن إيموجين قد نُصِّبَت مثالا نمطياً للفضيلة الأنثوية، لكن يمكن قراءة المسرحية أيضاً على أنها تقلب ما هو مثبت صراحة. عندما تُدرك النساء تماماً على أنهن موضوعات للملك، وتعتبر فضيلتهن معادلاً لشرف الذكور، فإنهن لا يُعرفن من أجل ذواتهن أبداً. إن مديح بوتوموس السخى لإيموجين ليس أمراً شخصياً، وغالباً ما يصاغ بلغة التجارة: "إنى أمدحها لأنى أنمّنها، وأنا أفعل بك هذا أيضاً أيها الحجر الكريم"^(٢٠). ولأن الرجال مشوشون بتفكيرهم النمطى فى النساء، فإنهم كما تقول بروننتى: "لا يقرأونهن فى ضوء الحقيقة". تجد هذه الكلمات صدقاً فى المسرحية. يكتشف سيمبلين أن الملكة كانت تخونه دائماً. يتساءل سيمبلين: "من ذا الذى يمكنه أن يقرأ امرأة؟" "إن عيني / لم تخطئ، لأنها كانت جميلة: / ولا أذنّى اللتين سمعتا الإطراء، ولا قلبى / الذى فكر فيها كما بدت له"^(٢١). من المرجح أن يثبت أن أبنية الفضيلة المنمطة خيالية بقدر تصور أياشيمو النمطى للشهية الجنسية الرهيبة لدى النساء. إن الرجال يضلّهم إسقاط خيالاتهم على حالة أخرى لأنثى غير معروفة، وهم بذلك يفقدون كل اتصال بالنساء كما هن فى الواقع. وللمفارقة، فإن الرجال هم الذين يخلقون الأقنعة التى يمكن للنساء أن يخدعنهم بها لو أردن، وهكذا، لا تصير حتى الهوية الذاتية للرجال آمنة، بل تحيطها الشكوك:

ألا يوجد سبيل لتحقيق كينونة الرجال، إلا النساء

هل من الختمى أن يقوموا بنصف العمل؟ إننا جميعا أولاد زنا،
وأشد الرجال تبجيلا، ذلك الذى
أناديه بأبى ، هل كُتِبَ علىَّ ألا أعرف أين صُكِّكت.
أحد العاملين بصك العملة زيفنى بآلته: لكن أُمى بدت
ديانا(*) هذا العصر^(٢٢).

لا شك أن أشهر النوايل الأدبية التى كُتِبَ فيها مدح للنساء هى قصيدة الحب.
المرأة التى تحظى بالمدح تكون تقليديا من أصل رفيع، تحوز الإعجاب لجمالها المرفف.
ويمكن أن نرى أن وردزورث قد وضع التراث الأدبى فى إطار ديموقراطى حين كتب عن
امرأة عاشت فى ظروف عادية متواضعة.

فى هذه القصيدة الغنائية المعروفة لووردزورث Worsworth، إلى أى حد تنقل اللغة
والخيال تفاصيل عن صفات لوسى Lucy كامرأة وكشخص. إلى أى حد يعرفها
الشاعر الذى يمدحها؟

لقد أقامت فى سبل لا تطأها قدم بشر
بجوار ينابيع اليمام،
آنسة لم يكن هناك من يمدحها
وأحبها قلائل
بنفسجة بجوار صخرة مغطاة بالطحالب
نصف مختفية عن الأعين!
شقراء كنجمة، عندما لا تكون هناك

(*) ديانا هى إلهة الصيد عند الرومان (المترجمة)

إلا واحدة تتلألأ في السماء!

عاشت مجهولة، وقلائل هم من عرفوا

متى كُفَّت لوسى عن أن تكون؛

لكنها في قبرها، وآه!

بالفرق بالنسبة لى^(٢٣).

إن صورة البنفسجة الوحيدة، واسم النهر يسهمان في استحضار القصيدة لجمال لوسى الرقيق - لجمال "آنسة" حياتها كانت أيضاً "سبيلاً لم تطأه قدم بشر"، لم تلطخها تجارب الدنيا. وتؤكد صورة النجمة الوحيدة فكرة النقاء العفيف. أما الحركة من القرب إلى مسافة بعيدة يستحيل مسها عندها، من النعومة إلى البرودة، منفذة في تحول الصورة من زهرة إلى نجمة فتعنى ضمناً انتقال لوسى بلا جهد من الحياة في عزلة إلى الموت. فكل ما حدث أن لوسى "كُفَّت عن أن تكون". وربما كان هذا ما يجعلنا لا نرتاح للقصيدة. فهي لا تتقل أى إحساس بلوسى كامرأة حية رقيقة الإحساس. إن الشاعر لا ينعى انتهاء حياتها قبل أن تبدأ. على العكس، فكونها "عاشت مجهولة" حيث لم يكن هناك من يمدحها / وأحبها قلائل يعتبر أمراً مركزياً لمدح وحب الشاعر لها.

لماذا يجب أن تكون الأمور على هذا النحو؟ إننى أقترح أن ما تمدحه القصيدة ضمناً - إلى جانب لوسى - هو حساسية الشاعر الخيالية والانفعالية، وهو القادر على التعرف على طيبة لوسى وجمالها في محيطهما المتواضع. إن تشبيه لوسى بالزهرة والنجمة يجعلها موضوعاً سلبياً للتأمل الرومانسى؛ فكل الأحاسيس الحية تنتمى للشاعر. وتطفو النرجسية التي تقوم عليها القصيدة بوضوح في الانفعال المتصاعد إلى الذروة في البيتين الأخيرين: "لكنها في قبرها، وآه! / بالفرق بالنسبة لى". ربما يفكر المرء في أن الفرق هو بالأحرى بالنسبة للوسى المسكينة؛ حتى في قصائد الحب يميل الشعراء إلى رسم النساء بحيث يلين احتياجات الذكور؛ ويشبهونهن بالضبط بصور سلبية للطبيعة أو الموت، حالة أخيرة قد يمر الشاعر تجاهها بخبرة امتلاء

مشاعره الإنسانية. وفي قصيدة أخرى من القصائد التي كتبها ووردزورث عن لوسى يقول: "بدت كشيء غير قادر على الإحساس / لمسة السنوات الأرضية" (٢٤). إن المؤنث المبني كـ "شيء" يعمل كمرأة نرجسية تعكس امتلاء الإنسانية المذكورة الذاتية وما فيها من إحساس. أن يكون المرء ذكراً يعني أن يكون إنساناً، وأن تكون المرأة أنثى يعني أن تكون آخر - "شيئاً عاجزاً عن الإحساس".

وحتى لا أبو غير منصفة في سرد قائمة سوء التمثيل الذي يقدمه بعض من أشهر الكتاب الذكور في لغتنا، فلأقل إن الكاتبات النساء أيضاً ينخرطن أحياناً في إعادة إنتاج سبل التفكير النمطية في النساء. فمثلاً، رواية «ميدل مارش» Middlemarch التي كتبها جورج إليوت George Eliot، رواية تحظى بالاحترام باعتبارها من روايات الواقعية النفسية، لكنها تقدم بطلة وامرأة "سينة" تخضع لبعض الأنماط التي ناقشناها. ورغم الفهم النفسى المركب الذي تضعه إليوت في تمثيلها لبطلتها دوروثيا Dorothea، إلا أن ما نطالب بالإعجاب به في النهاية هو إذعانها النبيل لذاتية زوجها الضيقة. إن دوروثيا، كإيموجين، تدعن بالضبط لمثال الأنوثة الخاضعة المضحية بذاتها الذي يحبه الرجال، خاصة في القرن التاسع عشر (٢٥).

وعلى عكس دوروثيا، ترفض روزاموند Rosamond أن تخضع لرغباتها لرغبات زوجها، وتتسبب في تحطيم طموحاته ومستقبله المهني. وبينما يزعم النص أنه يقدم فهماً متعاطفاً بدرجة متساوية لكل شخصياته، يكون الخيال المرتبط بروزاموند شريراً دائماً. فهي تُشبّه دائماً بحورية البحر، كما تُشبّه ضمناً بعنكبوت، ينسج شبكة يقع فيها ليدجيت Lydgate، وهي تنظر إليه بإغراء ونعومة وهو ملتصق بالأغطية التي تتحرك برقّة (مما يذكرنا بصنعة أكريزيا الماكرة المتخفية في ثوب البراءة). وإليوت تتصرف كالكثير من الكتاب الذكور، إذ يبدو أنها لا ترى التناقضات المتأصلة في هذا التمثيل. فروزاموند تصور كامرأة متمردة قوية الشكيمة، تفوق زوجها براعة في حيك المناورات (كما هزم منطق حواء حجة آدم في قصيدة ميلتون)، لكن الاعتراف بهذا صراحة قد يتطلب شيئاً من الاعتراف بشرعية مزاعمها بجوار مزاعم ليدجيت عن مستقبله المهني. وهكذا يستمر النص في الحديث بأسلوب فيه تناقض ظاهري عن

ضعفها الذى تغلب على قوته النبيلة. ونسمع رجع أصداء من قصيدة ميلتون خلال الرواية، كما فى هذه الصورة الختامية لروزاموند وليدجيت:

وعادت روزاموند البائسة إلى ميولها للتشرد، تلك الميول المتقدمة بشدة -
مع درجة من الاعتدال تكفى لأن تبني عشها تحت السقف القديم المنبؤ.
وكان السقف ما زال هناك: لقد تقبل ليديجيت حظه القليل بأن استقال
وهو حزين. إنه هو الذى اختار هذه المخلوقة الهشة، وحمل عبء حياتها
بساعديه. لابد أن يسير بقر ما يستطيع وهو يحمل هذا العبء أسفا^(٣٧).

مقاومة وجهة النظر الروائية

لماذا لم تقاوم القارئات والكاتبات "الأسطورة الذكورية" التى تبرر الحق
شبه الإلهى للرجال فى الحكم على الحياة الجنسية للنساء وتنظيمها؟ لماذا سمحن
ببناء الأبعاد البطولية للهوية الذكرية على أساس من صورة لهشاشة الأنثى وتسليمها
السلبى للرجال؟ لماذا رضيت النساء بأن يحلمن من خلال أحلام الرجال بينما غالبا
ما تعمل تلك الأحلام ضد مصالح النساء؟ تكتب الناقدة النسوية جوديث فيتزلى
Judith Fetterley عن أن "فى مثل هذه الروايات، تُنتَقَى القارئة الأنثى للدخول فى تجربة
يبدو بوضوح أنها قد استبعدت منها .. المطلوب منها أن تتماهى مع ما هو ضد نفسها"^(٣٨).
لكنى قرأت رواية الآمال الكبرى Great Expectations عدة مرات دون أن أشعر إلا أن
العقاب الوحشى الذى أوقع بالسيدة جو كان جزاءً عادلاً لها، ولم أشعر بغير ذلك
إلا بعد إعادة القراءة عدة مرات. ومن خبرتى فى تناول ميدل مارش Middlemarch
لم أشعر نحو روزاموند فينسى بأى تعاطف لأنها اعترضت وعرقلت مستقبل زوجها
المهنى ، وأعرف أن العديد من النساء اللاتى يقرأنها للمرة الأولى يشعرن بنفس
الشعور بلا أدنى شك. فهن مثلى ، لم يذرفن ولا دمعة عند قراءتهن لهذا التمثيل
الروائى لضیاع أحلام هذه الشابة فى الصعود الاجتماعى من خلال الزواج ،
علما بأن هذه التوقعات هى ما تعلمته بالضبط من التعليم الغالى الذى تلقته.

إن استجاباتنا التي لا تقاوم ذلك قد تشكلت جزئياً باعتيادنا على تناول تلك النصوص باحترام. فنحن نقبل عليها متوقعات أن نجد أفكاراً عظيمة نستدير بها، وأن نجد تلك الأفكار في الحقائق التي ينقلها إلينا هؤلاء "العباقة". لكن السبب الأساسي في أننا نقرأ بلا مقاومة هو أن هذه هي الطريقة التي وضعتنا بها استراتيجيات السرد الروائي المستخدمة كقارئات تجاه النص. فالنص نفسه يعمل على جذبنا إلى الإذعان لأحكامه ونسق قيمه. فرواية الآمال الكبرى Great Expectations مثلاً كتبت بضمير المتكلم الآتي من وجهة نظر بطلها الذكر بيب، ومن خلال تماهينا معه نقاسمه تجربة الخوف والإهانة التي عاناها كطفل على أيدي السيدة جو، التي كرهها بسببها. وربما قدم أيضاً منظورا روائيا أوسع أوصلنا إلى "الأنا" الخاصة بالسيدة جو، ومكثنا من إدراك ما عانت من إهانة كامرأة منبوذة بسبب دمامتها، وتوقع الجميع منها أن تكرس نفسها لتربية أخ صغير يتيم، ولم تتزوج إلا لأجل خاطره وبعد تردد شديد. إن هذا الفضاء الروائي الأنثوي لم يفتح أبداً، ونظل نحن كقارئات وقراء داخل إطار وجهة نظر الذكور.

لا يوجد ما يدهشنا في ذلك، حيث إن القصة تروى بصوت الشخصية الرئيسية، وهي شخصية ذكر. لكن وجهة النظر الذكرية لا تقدم فقط للقارئ حين يكون الراوى رجلاً ليتمكن الزعم بأن هذا هو سبب تقديم الموضوع من وجهة نظره. إن كاتبة ميدل مارش امرأة، وراويها -العالم بكل شيء- يصر على أن نسعى لفهم رفاقنا دون أن تعمينا المزاعم والأهواء العامة. في الفقرة التي اقتبسناها في الصفحة الماضية هل يتجه تعاطف القارئ بلا تحيز نحو كل من روزاموند وليدجيت؟ من منهما تتعمق الفقرة في الدخول إلى مشاعره بحيث يتمكن القارئ من التماهي مع وجهة نظره للأمور؟

إن صفة "روزاموند البائسة" تبدو للوهلة الأولى كما لو كانت تستدر الشفقة عليها، لكن تأتي فوراً عبارة "ميولها للتشرد" بدلالاتها الضمنية الخالية من الإطراء لتعمل على التخفيف من ذلك الشعور، ويمتد الحكم السلبي ليتضمن معنى أن المعاناة وحدها هي التي أعادت روزاموند إلى حماية زوجها التي احتقرتها من قبل. والمعنى الضمني الدال على أنانيته السطحية يشجع القارئ على الشعور بالتعاطف مع ليدجيت، ويتدعم

هذا الشعور بتقديم مشاعر ليدجيت للقارئ على نحو أكبر يجعلها أقرب إليه من مشاعر روزاموند. وبينما تقدم لنا الرواية أثر المعاناة على روزاموند بصيغة تقرير خارجي عنها، ترينا كيف يدرك ليدجيت وضعه بنفسه. إن اللغة العاطفية ووجهة النظر يأخذاننا إلى داخل إحساسه بإمكانيات حياته التي أهدرت، فنرى روزاموند كما يراها هو، كائن ضعيفة يرثى لها، وحملًا ثقيلاً. إن الفقرة تشدنا بلطف لوجهة نظر الذكر، كي نتماهى مع مشاعره ضد مشاعر المرأة. و لا يفتح النص الروائي أى موقع مماثل يمكن للقارئ أن يمر من خلاله بتجربة الوضع كما تدركه روزاموند.

إن بناء وجهة النظر الروائية من أقوى الوسائل التي يمكن بها شد القراء دون أن يشعروا للاشتراك مع القيم التي يطرحها النص. يستخدم مصطلح "حث (الإحاح) in-terpellation" أحيانا للدلالة على العملية التي تقوم النصوص عن طريقها فى الحقيقة بتفريغ فضاء لغوى ليشغله القارئ. وبافتراضنا لوجود هذا المكان، نفترض أيضا وجهة النظر والاتجاهات التي تتماشى معه. لا يدهشنا أن نجد النصوص التي يكتبها مؤلفون ذكور تسودها قيم متوجهة نحو الذكور. تلاحظ فيتزلى "أن أثر هذا التوجه يبدو حين نتعلم القارئ والمعلمات والباحثات أن يفكرن كالرجال، أن يتماهين مع وجهة نظر الذكر، وأن يتقبلن نسق القيم الذكوري على أنه النسق الطبيعي والمشروع، يقع فى مركز هذا النسق مبدأ كراهية النساء"^(٢٨). فى الفردوس المفقود، قاومت حواء حجة آدم بأن تبقى بقربه ليحميها ويرعاها، و خرجت وحدها للتجول فى الجنة بعد أن وعدته بأن تعود عند الظهيرة. عند هذه النقطة من القصيدة توجد مداخلة غير معتادة بتعليق من الراوى/الشاعر: "أيا حواء المخدوعة، الساقطة، المنحوسة / ... لن تبقى منذ تلك الساعة فى الفردوس / ولن تستسيغي طعاما ولن تنعمي براحة"^(٢٩). إن هذه الأبيات تبني نظرة متعالية متغطرسة عليمة بكل شيء للوضع الذى يوشك أن يحل. وتحمل الأبيات نغمة أسف و ليس غضب، لكننا أثناء القراءة ننتظم فى وضع تعال أخلاقى، نشعر منه أننا نفهم حواء، ونحكم بذكاء شفوق على تفاؤلها وحماسيتها العنيدتين اللذين لا يضاهيهما إطلاقا عقلها المندفِع. و حين تبني النصوص مثل هذه النقاط الروائية التي تعطى امتيازات فإنها تقدم للقراء من الجنسين تجربة بديلة مدهانة

شبه إلهية للمعرفة والسلطة. لكن القارئ لا يصلن إلى مذاق القوة المغرى إلا مقابل التماهى مع ما هو ضد مصالحهن كنساء. إن الوعي الفعال الحاكم الموجود فى معظم النصوص هو كما رأينا وعى ذكورى ؛ تكاد تكون الأنثى دائما أبدا موضوعا تحقق فيه النظرة الروائية، من أجل أن تحكم عليها أو تمدحها أو تعاقبها. وكما يتضح من الفقرة المقتبسة أعلاه من ملكة الحوريات The Faerie Queen، كثيرا ما نجد الشخصية النسائية تستخدم للتمتع بها أولاً كموضوع للثرثرة الفارغة حول الإثارة الجنسية، ثم تعاقب بعد ذلك -بالضبط- لأنها وضعت هذه الجاذبية المغرية الخطرة موضع التنفيذ. وحين نتعاون مع استراتيجيات الحث التى يلج بها علينا الأسلوب الروائى فإننا نصير متواطئات/متواطئين مع الإرادة الأبوية فى حكم النساء.

لهذا السبب يوجد تأكيد شديد فى النقد الأدبى النسوى على الحاجة لأن نصير قارئات/قراء مقاومات/مقاومين، أن نتعلم أن نقرأ ضد تيار اللغة العاطفية والخيال العاطفى ، و أن نبني مواقع روائية متعارضة داخل النص نتحدى منها ما فيه من قيم سائدة و مزاعم بخصوص النوعين. و بعض النصوص تستخدم تقنيات روائية لتعلمنا كيف نفعل ذلك. إن قصة التاجر فى "حكايات كنتربرى" Canterbury Tales لشوسر Chaucer فيها كراهية صريحة للنساء، و هى هجائية تحذيرية عن الرجل العجوز جانيوارى January الذى يتزوج الشابة "الطازجة" ماي May^(*) (٢٠). و تقصد الحكاية أن تحذر الرجال من الزواج بلسان راويها، التاجر، لأن النساء ماكرات ومخادعات. ويسهب السرد الروائى فى وصف المشاعر المهتاجة لجانيوارى فى ليلة زفافه، و يعطينا وجهة نظره فى الأمور عن طريق كلماته مباشرة:

يا للأسى! إننى أطرح سؤال الخطيئة

عليك يا قريتى...

(*) أسماء الشخصيات هنا ذات دلالة على تأثير المرأة الشابة على الرجل الكهل، فالرجل اسمه جانيوارى ، أى يناير، وهو من أبرد شهور الشتاء، و المرأة اسمها ماي ، أى شهر مايو، الذى يقع على تخوم الربيع و الصيف (الترجمة).

لكن، خذى بالك مما يلى ، إنها سجن

فلن يكون أبدا رجلا عاملا ظريفا

ذلك الذى يعمل جيدا و بسرعة؛

فالعامل الجيد يتحقق بالتحكم المضبوط^(٣١)

ويجلس جانيوارى الذى كدح طوال الليل على السرير فى الفجر و هو يصيح بانتصار، و جلد عنقه المترهل يهتز. و هنا فقط تتحول وجهة النظر الروائية فجأة، فاتحة فضاء لتأمل إدراك النساء: "لكن الرب يعلم ما تسره ماى من أفكار فى قلبها".^(٣٢) إننا نحتاج إلى اكتساب هذا النوع من أنواع عكس وجهة النظر الروائية والتساؤل الهادم، كى نمارس القراءة، ضد تيار النصوص الأبوية. و كما يوحى المثال المأخوذ من شوسر، فهذه استراتيجية مفتوحة للرجال كى يقرأوا هم أيضا كنساء.

البنية: إعادة نسج حبكة مصير الأنثى

إن الشخصيات هى أوضح أشكال التمثيلات الأدبية، لكن، ماذا عن القصة؟ إن تشكيل الحبكة شكل غير بارز من أشكال التمثيل، لكنه يتخلل النص. فمثلاً ، أرسيت العلوم الطبيعية فى القرن التاسع عشر باعتبار أنها تقدم تقريراً موثقاً به إلى أبعد حد عن العالم المادى . وقد صار نموذج المعرفة هو المنهج العلمى الذى يستنتج القوانين الداخلية التى يعمل بها النسق عن طريق ملاحظة التفاصيل الخارجية للظاهرة. و ليست مصادفة أن الرواية البوليسية قد نشأت فى نفس القرن. فقصص شرلوك هولمز Sherlock Holmes تقدم بياناً عملياً ذكياً عن انتصار المنهج العلمى. وفى الجزء الأكبر من القرن التاسع عشر، قام الروائيون، حتى أكثرهم "جدية"، بتشكيل حبيكاتهم بما يتفق مع الحس العام بوجود كون منظم يعمل وفقاً لقوانين إلهية و طبيعية. والروايات التى رفضت النهايات السعيدة المرغوبة ما زالت تبني حبيكات تنتهى بحل الغموض والصراعات، وفك التعقيدات وتوزيع الثواب والعقاب وفقاً لنظام عادل مقرر. ثم تقوضت الثقة فى التقدم العقلانى ، والكون المنظم والعدالة الإلهية كلما اقترب القرن التاسع عشر من نهاياته و بشر القرن العشرون بالظهور، عندما ظهر أن القوى غير

العقلانية تبدو على الأقل فى نفس قوة التفكير الاستنتاجى ، و طفع عنف الحرب العالمية الأولى على سطح التاريخ، و بدت الحياة البشرية اعتبارية و بلا هدف نهائى. بناء على ذلك، ظهرت بنى أدبية يتضح فيها انعدام المعنى؛ و تتجنب التطور المنطقى للحبكة من بداية إلى وسط إلى نهاية، كما تتجنب أى تنوير نهائى . حتى فى رواياتنا البوليسية غالبا ما ينقلب الشرطى الطيب إلى شخص اتبع طرقا ملتوية طوال الوقت.

بعبارة أخرى، يؤكد شكل سردنا الروائى إدراكنا للوجود، للشكل الذى تبدو عليه الأشياء حتما. ما الذى تكشف عنه إذن البنية الروائية للنص الأدبى بخصوص إدراك شكل حياة النساء؟ ما هو الذى يمثّل باعتباره الحكايات الطبيعية لمصير الأنثى؟ من أحد الأنماط التى تصر على الظهور أن المعاناة والموت هما المصير المحتوم للبطلات اللاتى يرتكبن تجاوزات جنسية. يفترض هذا النمط أن النساء مجبولات على النقاء (أى أن الإله و الطبيعة قد حكما عليهن بذلك)، ومن هنا، يصير أى سوء سلوك انتهاكا لأعمق أعماق ذاتهن "المؤنثة". ومن هنا ينبع ازدواج القيم السيء السمعة: الرجل متسبب بحكم طبيعته، لذا يجب أن يسامح، بينما المرأة التى "تسقط" تدمر ذاتها. وحتى حين تقدم تلك الشخصيات الأنثوية بتعاطف كضحايا لعالم اجتماعى بلا مشاعر، ما إن يفقدن براءتهن الجنسية حتى يتحول مسارهن حتماً نحو الموت.

تلك هى قصة ماجى توليفر Maggie Tulliver فى رواية "الطاحونة التى تقع على الجدول" The Mill on the Floss ، و قصة بطلات روايات تيس سليلى نوربرفيل Tess of the d'Urbervilles ، و أنا كارنينا Anna Karina ، و مدام بوفارى Madame Bou- vary. كل انعطافة أو نقطة مفصلية فى الحبكة مبنية بحيث تؤثر فى القراء/القارئات وتشعرهم/تشعرهن بحتمية نهايتها. أنا كارنينا مثلاً ، تقدم كامراة تعانى من حياة تافهة نتيجة زواج مرتب برجل شديد التمسك بالتقاليد، ومُنْفَر جسدياً بالنسبة لها. ومن الطبيعى أن نفكر فى أنها تتمسك بفرصة السعادة مع رجل ترتبط به عاطفياً ، لكن الحبكة منذ لحظة "سقوطها" تتطور وفقاً لمنطق مختلف تماماً. فالقراء/القارئات يدركون/يدركن خيانة أنا لزوجها على أنها أمر غير طبيعى إطلاقاً بالنسبة لكونها امرأة غير متزنة عقلياً ولا عاطفياً ؛ ويتزايد وقوعها فى عدم العقلانية، وخداع الذات،

والنعاسة. و لا توحى حركة الحبكة القاسية ، ولو لوهلة ، بأن البطلة قد تجد طريقا للعودة. و أنا تشبه القطار التى ترمى نفسها تحته فى النهاية، إذ تندفع بقوة على مسار مصيرها الأنثوى المأساوى . و مصائر بطلات الأدب اللاتى يتجاوزن حد السلوك الجنسى المقبول تقرر هذا.

وفى النصوص الأدبية التى تكون فيها الشخصية الرئيسية ذكرا، غالبا ما تبني الحبكة كرحلة تنقيب تتابع انخراط البطل فى العالم بإيجابية، سواء انتهت مغامرته بالنجاح أو الفشل و الموت. هذا هو النمط الموجود فى نصوص تتراوح ما بين قصة عطيل Othello المأساوية، إلى اكتشاف ووردزورث لمهنته الشعرية فى الافتتاحية The Prelude، إلى اللقاء الذى تم بين ليوبولد بلوم Leopold Bloom ومدينة دبلن طوال اليوم، إلى زواج أوليس و رغبتة فى إنجاب ابن فى رواية "أوليس" Ulysses لجيمس جويس. وعلى العكس، دائما ما تبني الشخصيات الأنثوية المركزية فى علاقة سلبية بالأحداث. الأشياء تحدث للبطلات: فكلاريسا Clarissa بطلة ريتشاردسون Richard-son، وتس بطلة هاردى ، ودوريت الصغيرة Little Dorrit بطلة ديكنز يحققن مكانتهن عن طريق تحملهن لما يجرى لهن، لا عن طريق قيامهن بالفعل. ويشرح هنرى جيمس Henry James فى الاستهلال الذى كتبه لرواية " ما الذى عرفته ميسى " What Maisie Knew أنه اختار بنتا وليس ولدا للقيام ببطولة روايته لأنه أراد "وعاء للوعى، يتمايل مع مثل هذا التيار" وأن "هذا احتمال غير وارد مع ولد صغير وقح" (٣٣). وفى استهلاله لـ " الصورة الشخصية لسيدة " The Portrait of a Lady يبرز أن "أفضل شيء" فى الرواية هو الليلة التى سهرتها البطلة إيزوبيل أرشر Isobel Archer فى صمت و هى تواجه خمود آمالها. إن تمثيل "نظرتها الثابتة بلا حركة" يعتبر بالنسبة له "أمراً مذهشاً كمفاجأة قافلة أو كالتعرف على قرصان" (٣٤). من المتوقع أن الرواية التى تبدو أنها تبدأ كرحلة تنقيب تقوم بها امرأة شابة بحثا عن الحياة، تتحول إلى قصة لزهدا فى ملذات الحياة، وهذا هو ما يجعل منها بطلة. و لا يدعشنا أن جيمس كان معجبا بجورج إليوت. إن بنية ميدل مارش Middlemarch تقن حبكة مثيلة، تحقق فيها بطلتها الرئيسية دوروثيا مكانة بطولية من خلال نمط الاستسلام النبيل. تخبرنا الحككات أن

الرجال يجب أن يتقبلوا القيام بالأفعال ليصيروا أبطالاً، فيسعون لتشكيل الظروف وفقاً لإرادتهم، أما بطولة النساء فتتشكل من تقبلهن للقيود و خيبات الأمل برزانة.

هناك قالب بنية آخر معروف فى النقد النسوى باسم تقليد العريس^(٢٥). بينما يكون لدى البطل الذكر المغامر كل العالم ليكسبه -علاوة على أى عدد من النساء- ينحصر اختيار البطلة عادة بين واحد من رجلين. يأخذ هذا أحيانا شكل عاشق حقيقى محرّم، يتهدده عريس تصر عليه سلطة ذكورية غاشمة، كما فى روميو وجوليت *Romeo and Juliet* وسيمبلين *Cymbeline* مثلاً. وهناك تنويع على هذا اللحن ، هى أن المرأة نفسها قد لا تكون متأكدة من أى العريس هو الذى ترغب الارتباط به، وغالبا ما يكون أول اختيار تختاره كارثة، تجعلها سجيناً علاقة مميتة. هذا هو ما يحدث لكلارا ميدلتون *Clara Middleton* فى الأنانى *The Egoist*، ولبطلة دانييل ديروندا *Daniel Deronda*، ولأورسولا برانوين *Ursula Branwen* فى قوس قزح *The Rainbow* ولبطلات عدد لا يحصى من الأفلام و الروايات العاطفية الرائجة . إن رواية "الأنانى" *The Egoist* لميرديث *Meredith* مثال ناطق على هذا التقليد، حيث إن الرواية تتميز بتبصرها المتعاطف بأحاسيس البطلة، وكشفها الساخر لأنانية البطل. ينتج نضال كلارا لتحرير نفسها من غطرسة زوج المستقبل و اهتمامه المفرط بذاته تهكما جميلاً على رجال العصر الفيكتوري . إننا نرتاح لأن كلارا تهرب فى النهاية، لكن يمكننا أن نسجل أنها قد تحررت لجرد أن تتزوج الرجل المناسب. هذه هى خلاصة كل التنويعات على لحن تقليد العريس: حرية المرأة هى مجرد الارتباط بالرجل المناسب. أما حرية الذكر فهى دراما تشمل كل الأفعال الاجتماعية، و السياسية، و الأخلاقية؛ لكن الحرية بالنسبة للنساء لا تتسع لأكثر من اختيار أفضل الأزواج.

إن ممارسة القراءة كامرأة تحتاج إذن إلى معارضة الآثار الأيديولوجية لبنى الحبكات الكلاسيكية، وفتح فضاءات بديلة فى النص تسع حرية النساء ضد منطق القصة الذى يتسم غالباً بالقسوة، و تقدير هذه الفضاءات حق قدرها. و نحتاج أيضاً إلى أن نقاوم قوة الحث التى تلح علينا بها وجهة النظر الروائية التى تجرنا إلى الإذعان للقيم السائدة فى النص، وأن نسعى بدلاً من ذلك إلى لحظات أو مواقع المقاومة حيث

تهدم الكتابة نفسها أو تتشكك فى نفسها . و يجب أن يكون تحليلنا للغة أو الخيال رداً على التناقض والازدواجية كى نتمكن من إعادة توصيل - ليس فقط سلطة النص الأبوى - بل أيضا الخوف و القلق اللذين تعبر عنهما اللغة والخيال ضمنا كاستجابة لقوة النساء المضادة . إن مثل هذه القراءة لن تكون أبدا اختزالية أو سلبية بالكامل، فستسفر دائما أبدا عن رفع إحساسنا بالتفاعل المركب للغة والأدب مع خبرتنا الحياتية.

ملخص لأهم النقاط

١ - إن إساءة تمثيل الرجال للنساء واحدة من أهم الوسائل التقليدية التى برر بها الرجال إخضاعهم للنساء . إن رسم هوية المرأة بالسلب على أنها "ما ليس فى الرجال" يسمح لهم بقراءة أى صفة على محمل "المؤنث" . إنهم يعكسون أحلامهم ومخاوفهم على صورة "المرأة" .

٢ - وحيث إن الرجال هم النوع السائد، فإن المعيار هو تمثيلات الرجال التى تجاز باعتبارها "الحقيقة"، الرأى الذى تتفق عليه الإنسانية جمعا . وهكذا ، نحتاج إلى إعادة قراءة قراءات الرجال و كتاباتهم عن النساء كى نبني سبلا للقراءة كنساء . وهذا من شأنه أن يكشف بالأحرى مخاوف الرجال وقلقهم ، لا أن يكون مجرد قائمة بالأنماط التى فى قراءاتهم.

٣ - المرأة المغوية : التمثيل السلبي للنساء كمغريات جنسيا للرجال، تلزمهن رقابة أخلاقية وعقاب (كما فى ملكة الحوريات لسبنسر) يعكس خوف الرجال من فقد القوة والتحكم فى الفعل الجنسى .

٤ - القوارير الضعيفة: دور المرأة فى الإنجاب سائد و مضمون، على عكس دور الرجل، وهذا مصدر آخر لقلق الذكور . من هنا يأتى تمثيل الإبداع و المعرفة على أنهما خصائص شبه إلهية تخص الذكور (الفردوس المفقود لميلتون) و الإصرار على اتكال النساء على الرجال.

٥ - المرأة الكاملة : العفة والخضوع هما دائما فضيلة النساء، المتزوجات منهن والعزباوات (إيموجين في سيمبلاين). لكن لأن الرجال لا يرون النساء إلا بشروط نمطية فإنهم لا يعرفونهن بالفعل أبدا، ومن هنا يأتى شعورهم الدائم بعدم الأمان .

٦ - السليطات المشاكسات: النساء اللاتى يدرك الرجال أنهن غير جذابات ولا قابلات للإخضاع يكن أكثر تهديدا : وهكذا يجب أن يدركن على أنهن بحاجة إلى رجل حقا، وأنهن يستحقن العقاب .

٧ - وجهة النظر الروائية عادة ما تكون مذكرة: إنها تشد "تحت" القارئ بإلحاح إلى الإذعان للقيم والمزاعم التى فى النص. تعنى القراءة بعين المرأة تعلم القراءة ضد هذا التيار.

٨ - تمثل بنية الحبكة نوعاً من إدراك الواقع. تظهر البنى التقليدية أن مصير الأنثى هو القبول السلبي باختيارات محدودة، والصبر على المكاره، والعقاب على التجاوزات .

اقتراحات بمزيد من القراءات

Jenni Calder, *Women and Marriage In Victorian Fiction* . هذا كتاب قديم لكنه ملىء بحقائق وأمثلة هامة.

كتاب Kate Millet, *Sexual Politics* ، كما أن الفصل الذى كتبته كورا كابلان فى Cora Kaplan, "Radical Feminism and Literature: Rethinking Millet's Sexual Politics", in Eaglton ed., *Feminist Literary Criticism*, pp. 135 - 70 . يقدم مثالا جيدا لنقد ميلليت لـ د. هـ. لورانس، مع تحفظات نقاد آخرين على عملها.

Adrienne Munich, "Notorious Signs, Feminist Criticism, and Literary Tradition", in Greene and Kahn eds., *Making a Difference*, pp 238 - 59 . فى هذا الكتاب إيضاح للبصيرة التى نكتسبها من قراءتنا للنصوص التى كتبها ذكور.

هوامش

- (١) يحتوى كتاب Marks and de Courtivron eds. New French Feminisms على مقدمة موجزة مفيدة عن تاريخ النسوية فى فرنسا، تلمس علاقاتها بالنسوية الأمريكية (ص ٠١ - ٨٣). وفى كتاب Firestone, The Dialectics of Sex, فصل "عن النسوية الأمريكية" (ص ٣٢ - ٥٤).
- (٢) توجد أمثلة لهذا النوع من التعصب فى Marks and de Courtivron eds., New French Feminisms (ص ٣٠ - ٣١).
- (٣) انظر/انظر مثلاً: Hobby, Virtue of Necessity و Strachey, The Cause ، (الذى ربما يكون أفضل تقرير عن الحركة النسائية فى بريطانيا): Barbara Taylor, Eve and the New Jerusalem.
- (٤) De Beauvoir, The Second Sex, p. 922. للاطلاع على مثال أحدث و نادر لإعادة قراءة ذلك الكتاب بقلم فرنسى انظر/انظر Herrmann, The Tounge Snatchers, وهو كتاب موجز و سهل القراءة.
- (٥) De Beauvoir, The Second Sex, p.174
- (٦) Showalter, "Towards A Feminist Poetics". In Showalter ed. The New Feminist Criticism, pp129 - 131.
- (٧) سيتم مناقشة المصطلح بشكل أوسع فى سياقه الملائم فى الفصل السابع.
- (٨) يناقش كتاب جيلبرت وجوبار "المرأة المجنونة التى فى العلية" Gilbert and Gubar, The Mad Woman in the Attic بعض النساء المسوخ اللاتى ظهرن فى كتاب ملكة الجنيات (ص ٠٢).
- (٩) Spencer, The Faerie Queene, ll. Xii.
- (١٠) انظر/انظر Daly, Beyond God the Father, pp.44 - 68 .
- (١١) يناقش كتاب Gilbert and Gubar, The Madwoman in the Attic الفريوس المفقود و أثر سمعة ميلتون فى تهديد النساء الكاتبات (ص ٧٨١-٢١٢).
- (١٢) Milton, Poetical Works, IV, 113-692 (p. 282)
- (١٣) انظر/انظر: Lamer, Witchcraft and Religion.
- (١٤) Dickens, Great Expectations, p.439

(١٥) المرجع السابق ص ٠٩ .

(١٦) De Beauvoir, The Second Sex, p. 781 . وتضيف دى بوفوار قائلة إن الرجال يرون أن هناك "تحالفا بين المرأة و الموت ... فى هيئة العروس المخيفة التى يبدو هيكلها العظمى من تحت لحمها الحلو الكاذب" (ص ٧٩١).

Dickens, Great Expectations, p.113 (١٧)

Cymbeline, (١٨)

(١٩) المرجع السابق، الفصل الخامس ، المشهد الخامس ، البيت ٣٦٢٧ ربما كان هذا الانقياد المحب هو الذى دفع الشاعر الفيكتوري سوينبورن إلى الكتابة بحماس شديد عن إيموجين بوصفها 'الإلهة الخالدة للأثوثة' ولو أخذنا فى الاعتبار تصوير الفيكتوريين المثالى للمرأة ككائن عفيف و متفانٍ لما استغربنا إعجابهم بهذه المسرحية بالذات، و تطور الإعجاب بإيموجين إلى درجة تقترب من العبادة. والاقتراس المأخوذ من سوينبورن موجود فى مقدمة طبعة أردنيس لسيمبلين Cymbeline, ed. J. M. Nosworthy (١٩٥٥).

(٢٠) المرجع السابق الفصل الأول ، المشهد الخامس ، البيت ٧٤

(٢١) المرجع السابق، الفصل الخامس ، المشهد الخامس ، البيت ٤٨ ، ٦٢-٦٥

(٢٢) المرجع السابق الفصل الثانى ، المشهد الرابع ، الأبيات ١٥٣ - ١٥٩

William Wordsworth, p147 (٢٣)

(٢٤) "لقد سرق النوم روحى"، ويليام وردزورث. ص. ١٤٧

(٢٥) أشهر أمثلة المعالجة المثالية للأثوثة فى العصر الفيكتوري - و لا نقول أسوأها سمعة - هو كتاب عن حدائق الملكة، الذى كتبه جون راسكين سنة ١٨٦٥ John Ruskin, Of Queens Gardens والقصيدة الطويلة التى كتبها كوفنتري باتمورز سنة ١٨٤٩ بعنوان الملك فى البيت Coventry Pat- mores, The Angel in the House كانت أيضا مؤثرة جدا فى زمنها. ولن ترغب/يرغب فى الاطلاع على مثال أكثر واقعية لوضع النساء فى إنحلترا الفيكتورية الرجوع إلى إخضاع النساء، لجون ستوارت ميل (١٨٦٩) John Stuart Mill, The Subjection of Women.

George Eliot, Middlemarch, p.858 (٢٦)

Fetterley. The Resisting Reader, p. xii. (٢٧)

(٢٨) المرجع السابق ص xx

Milton, Paradise Lost, الجزء التاسع ، الأبيات ٤٠٤-٤٠٦ ، ص. ٢٨٠ (٢٩)

Chaucer, Complete Works, الجزء الثانى p. 121 (٣٠)

(٣١) المرجع السابق

(٣٢) المرجع السابق

James, *What Maisie Knew*, p8. (٢٢)

James, *The Portrait of a Lady*, p. xvii. (٢٤)

(٢٥) للاطلاع على نقاش أكثر توسعا لتشكيل مصير الأنثى عن طريق التقاليد الأدبية انظري/انظر

Kennard, *Victims of Conventions*; Abel, Hirsch and Langland eds., *The Voyage In*.

الفصل الثانى

مُحدى التراث الأدبى ومؤسسة الأدب

"السيدة ليوهنتر... مجنونة بالشعر يا سيدى . إنها
تعشقه؛ بل يمكننى القول بأن روحها وعقلها مضفوران وملتقان
بالشعر. وقد كتبت بعض القصائد المبهجة ... وربما سمعت
قصيدتها "أنشودة لضفدعة محتضرة" يا سيدى ،

تشارلز ديكنز، مذكرات بيكويك.

بدأ النقد الأدبى النسوى كممارسة معترف بها فى نهايات عقد الستينات من
القرن العشرين بمشروع لإعادة قراءة التراث الأدبى التقليدى المكون من نصوص أدبية
"عظيمة"، وتحدى النزاهة المزعومة لتلك النصوص، والتشكك فى سلطتها الدائمة
باعتبارها أفضل ما تمخض عنه الفكر والتعبير الإنسانى . وسرعان ما امتد هذا
التقييم النقدي حتما إلى كل المجالات الأخرى لمؤسسة الأدب: النقد الأدبى ، وعرض
الأعمال الأدبية، ونشر الأدب، وتعليم الأدب فى مؤسسات التعليم العالى والمدارس. إنه
لدهش حقا أن نعرف كم يوجد من الناس، والوظائف، والمكانة، والنفوذ، والأموال فى
هذا المجال المعقد من مجالات الأعمال الاستثمارية المسمى "الأدب". وقد اتضح مدى
تشابك تلك المجالات المتنوعة مع بعضها البعض، ووظائفها التى تؤمن خلودها بنفسها.
إنها الوسائل التى يتأسس ويستمر بها نفوذ وسلطة التراث الأدبى ، ثم يقوم هذا
التراث المتنفذ بدوره بتبرير وتأمين وجود الأدب فى مجال الأعمال الاستثمارية، ولن
يدهشنا أن نكتشف أن الرجال يتحكمون فى هذا المجال الاستثمارى .

إعادة قراءة النقد الأدبي الذى يكتبه الذكور

ما إن شرعت النساء فى مراجعة أعمال التراث الأدبي ، حتى بدأت فى إعادة التفكير فى التعليقات النقدية التى كُتبت عنها . وقد اتضح لهن فوراً عمى الكثير من النقاد الذكور العظماء عن قضية النوع . فقد زعموا عادة أن جميع القراء والقارئات سيتفقون مع فهمهم للنص، حتى ولو قدموا تفسيرات مذكرة، أو حتى معادية للنساء، فالقارئ عموماً، كال كاتب عموماً، يفترض أنه ذكر . وقد أطلقت مارى إيلمان على هذا النوع من النقد لقب "النقد القضيبى"^(١) . كما أن الناقد القضيبى كثيراً ما يتجاهل المواضيع الغامضة والمشروطة فى النص الأدبي ، وذلك حتى يفرض على تركيبته وتعددية قيمه ومعانيه معنى أحادياً مغلقاً . وبهذا ، يعمل النقد القضيبى على ضبط وإعادة احتواء أى تحد أو خطر قد يهدد بهما النص الأدبي نسق القيم المذكر أو الأبوى وسيادة هذا النسق .

ربما كان أفضل نموذج معروف للنقد القضيبى هو ما اقتبسته إيلين شووالتر Elaine Showalter من مدح إيرفنج هوى Irving Howe للمشهد الافتتاحى لرواية توماس هاردى Thomas Hardy "عمدة كاستربريدج" The Mayor of Casterbridge. يبيع البطل، ميشيل هنشارد Michael Henchard زوجته وابنته الرضيعة فى معرض أقيم بالقرية:

حتى ينفذ المرء زوجته عن كاهله ويتحرر منها؛ ليتخلص من هذه الخرقه البالية الكنيبة التى تأخذ شكل امرأة، بشكاواها الخرساء وسلبيتها التى تورث الجنون؛ ليهرب منها، ليس بأن يتسلل بعيداً عنها ويهجرها، بل ببيع جسدها علناً لغريب، كما تباع الجياد فى الأسواق؛ وبذا ينتزع فرصة أخرى من يد الحياة، عن طريق عناد غير أخلاقى محض - بهذه الطعنة الغادرة، الجذابة جداً لخيال الذكور، تبدأ رواية عمدة كاستربريدج^(٢) .

وكما توضح شووالتر، "من الواضح أن المرأة ما لم تكن قد لقنت حقاً ضرورة التماهى العميق مع الثقافة الذكورية، فستكون لها تجربة مختلفة مع هذا المشهد"^(٣).

وتمضى شيوالتر قائلة إن هوى تجاهل تماما الاستجابة المرجحة للقارئ النساء، كما شوه أيضا نص هاردي ، وفرض عليه تصوره النمطى للزوجة ككائن معرقل ومقيد للرجل تماما. وتبتعد تعليقاته عن نص هاردي لتوصل للقارئ/القارئة أسطورة ذكورية متكررة عن أن النساء يوقعن الرجال فى شباكهن ليحبسونهم ويخنقونهم فى الحياة المنزلية، ونتيجة لذلك "يخصين" طاقاتهم المذكرة وحريتهم.

لكن النقد القضيبى لا يتميز دائماً بالرغبة فى الهروب من النساء كحارسات للنظام البيئى الذى يخلق الرجال. تحلل جوديث فيترلى فى القارئة/القارئ المقاوم The Resisting Reader نطاقا واسعا من التعليقات النقدية للنقاد الذكور على رواية هنرى جيمس "أهل بوسطن" The Bostonians. يحدث فى هذه القصة ارتباط بين شخصيتين نسائيتين، أوليف Olive، وهى امرأة نشطة فى قيادة الحملات من أجل المطالبة بالمساواة للنساء، وفيرونا Verona، وهى امرأة "مؤنثة" أخرى أحدث سنا وأكثر تقليدية. وتنتهى تلك العلاقة على يد رانسوم Ransome، عريس فيرونا، الذى يتحدى تلك العلاقة ويتغلب عليها. تكتب فيترلى إننا عندما نقرأ النقد الذى كتبه نقاد ذكور لتلك الرواية "يصعقنا التشابه الشديد بين ما كتبوه". تقول فيترلى إن الوصف الذى قدمه ليونيل تريللينج Lionel Trilling لجو الرواية على أنه "جو تتخلله مخاوف بدائية" يمكن أن ينطبق بمزيد من الدقة على نقد هذا الوصف^(٤). إن النقاد الذكور يخافون من علاقة أوليف بفيرونا أكثر من خوفهم من حملاتها من أجل قضايا المرأة. إن الارتباط القوى بين النساء، الذى يثنيهن عن الزواج بالجنس الآخر، يدرك على أنه أكثر خطورة على المؤسسة الاجتماعية الأبوية من أى كم من الحملات السياسية الموجهة ضد أى نوع من أنواع عدم المساواة.

ورغم أن النص نفسه لا يقدم أى دليل على وجود علاقة جنسية بين المرأتين، لم يتردد النقاد الذكور الذين مسحت فيترلى أعمالهم فى الزعم بأن أوليف سحاقية، وما أن يقال هذا الزعم حتى يبدو أن أوضح خطوة تالية أمام الناقد القضيبى هى أن يصف مشاعرها نحو فيرونا بأنها غير طبيعية وشاذة ومنحرفة. وهذا يقود النقاد القضيبين إلى آخر مراحل تشويههم لنص جيمس: عكس صورة رانسوم على أنه

فارس فى درع متلاكئ . مستودع فيه كل ما هو صحى ، وعاقل، وصالح" (٩) .
توضح فيترلى أن أى دليل فى هذا النقد عن رأى جيمس فى علاقة أوليف وبفروننا
لا يقدم أى دعم لهذا التفسير الذى كاد جميع النقاد يفرضونه على الرواية^(١٠) . وتقترح
أن تمثيله ربما قد تأثر بإدراكه للصدقة العميقة بين شقيقته أليس وكاثارين لورينج
Katherine Loring ، اللتين تميزت مشاعرهما بـ "الإخلاص المثالى والكرم" حتى أنها
صارى "منحة من السماء" (١١) . وتجادل فيترلى فى أن هذا النقد الذكورى يتجاهل
دائما السياق الفعلى لـ أهل بوسطن The Bostonians ، وهذا دليل آخر على الطابع
الذاتى لهذا النقد وطبيعته السياسية المتأصلة^(١٢) . إن النقد الذكورى يعمل بمعيار
مزدوج: فهو يسمح بانغماس خيال الذكور فى الحرية وعدم حمل مسئولية نظام الحياة
المنزلية، بينما يدين بصرامة التهديد الواقعى للمجتمع الأبوى الذى يطرحه رفض
النساء للاتحاد مع شخص من الجنس الآخر، ويصفه بأنه أمر غير طبيعى ، وغير
أخلاقى ، ومنحرف.

وتركز الرواية القصيرة التى كتبها د. هـ. لورانس بعنوان " الثعلب " The Fox
أيضاً على علاقة ثلاثية بين امرأتين ورجل^(١٣) . يهزم البطل الكندى الشاب هنرى
جرينفيل Henry Grenfel غريمته جيل بانفورد Jill Banford - وهى امرأة نكدية
شكاعة، تعتمد على الطاقات الكبيرة التى تتمتع بها صديقتها مارش March - بأن
يقتلها بحجة أن الغاية تبرر الوسيلة: إنه يقتل مزاعمها حرفياً بأن يسقط عليها شجرة
ميتة. يلاحظ الناقد جوليآن مويناهاان Julian Moynahan أن السرد الروائى "نجح
بشكل غير معتاد فى جذب استجابة القارئ إلى الخط الذى يتماشى مع منظور رؤية
لورانس نفسه ... عندما يسقط هنرى جرينفيل شجرة ميتة على جيل بانفورد يفكر
القارئ فى أن الولد قد وظف شيئاً ميتاً ليزيح شيئاً آخر ميتاً من طريق حياته^(١٤) . إن
رجلا كهنرى "يمسك ببندقية لا بمجرقة"^(١٥) ، حرى بأن يتم الربط بينه وبين حيوية
الطبيعة البرية، على عكس الحياة المنزلية التى تعيشها المرأتان فى المزرعة: "هنرى
جرينفيل - قطعة من خارج المنزل - يخترق العالم الصغير الممل الذى صنعتته المرأتان
لنفسيهما ويوقع بإحدهما من أجل الحياة، وبالأخرى من أجل الموت"^(١٦) . أى زعم

يزعمه مويناهان عن "القارئ" هنا؟ هل هو يوصل الخيال الذكورى عن الهرب من عالم الحياة المنزلية الذى يخشاه الرجال لأنه يحبس ويقيّد الحرية ، أم هل هو يفرض نظام العلاقة بين جنسين مختلفين بصفته النظام الطبيعى، والأخلاقي ، والصحي ضد التحدى الخطر الذى يأتى من ارتباط المرأة بالمرأة ؟

من الإنصاف أن نذكر أن تقديم لورانس لبانفورد أكثر سلبية بلا شك من تصوير جيمس لأوليف فى أهل بوسطون The Bostonians. لكن لا يرجح أن تتفاعل الكثيرات من النساء القارئات لرواية الثعلب The Fox مع لامبالاة مويناهان بمقتل بانفورد باعتباره مجرد إزاحة "لشيء ميت". أعتقد أنى لا أفهم أن يكتب ناقد بعبارة راضية على هذا النحو عن مقتل شخصية ذكر بيد امرأة كى تيسر زواجها من صديقه الحميم. والشيء الصادم أكثر من ذلك فى تعليق مويناهان هو الطريقة التى استخدمها لفرض تفسير أخلاقى أحادى الجانب على قصة لورانس ذات النهاية المفتوحة، وهو فى نفس الوقت يطلق العنان للخيال الذكورى عن الهرب بينما هو يعيد التأكيد على النظام الملائم "الطبيعى" للعلاقات بين جنسين مختلفين. إن هنرى ينقذ مارش من شرك حياة منزلية "مملة"، ربما ليضعها فى حياة منزلية أخرى بوصفها زوجته، وهى حياة أكثر إذعانا لكنها "صحية". إن مويناهان يبسط مواضع غموض تقديم لورانس للشخصيات الداخلة فى الصراع الميلودرامى بين الحياة والموت، ومن الواضح أنه يفعل ذلك دون أن يعى المفارقة الكوميديّة المثيرة للاشمئزاز فى تبجيله للرجل ذى البندقية كقوة مانحة للحياة. وتفسير مويناهان لشخصيتى المرأتين سلبى بنفس القدر، فهما مجرد أشياء يصيدها الرجل ذو البندقية ويخترقها. ولا يطرأ على بال هذا الناقد أن النساء القارئات للرواية أو لتعليقه عليها قد لا يرحبن بالإذعان لنظام المعنى هذا، فهو نظام يستبعد إمكانية أى منظور أو تفسير نسائى بديل.

حتى النقاد الذكور المتعاطفون غالباً ما يتوقفون عند حدود أى قراءة للنص قد تقودهم إلى تفسير يتضمن نظام معنى معارض، أو ينعطفون بعيداً عن المعنى الضمنى المعارض. وقد كانت شخصية سو برايدهيد Sue Bridehead فى رواية توماس هاردى "جود الغامض" Jude the Obscure محوراً للكثير من التعليق النقدى. يمثل هاردى

سو برايديهيد كشخصية محيرة ومقاومة للتفسير السهل. إنها ذات اتجاه ثقافى راديكالى ، تقاوم المعتقدات والمؤسسات التقليدية، وتستهنئ بالقواعد الدينية والأخلاقية التى تكبت الناس، وتزدري طرق التفكير البالية. لكنها تخاف أيضا من الالتزام العاطفى، وهى شديدة الحساسية للنقد، ومكبوتة وكابته جنسيا؛ وتحتاج دائما إلى تعاطف وحب جود، لكنها لا ترحب بأن تعطيه المقابل مجانا. وفى النهاية، يختزل طلبها للعيش - بأسلوب يتجاوز العرف الأخلاقى- إلى إذعان مازوخى للمطالب الجسدية لزوجها الشرعى الذى لا تشعر نحوه إلا بالاشمئزاز. يمكن إدراك مأساة سو برايديهيد بأن نفهمها على أنها صراع داخلى مدمر، إذ أن هضمها للقواعد الأخلاقية الكابته ودمجها بذاتها يجعلها ترى نزاعاتها الجنسية الطبيعية شيئا مخجلا ، ويمنعها من الوعى الذاتى بها. وهى تزيع هذه الرغبة المحظورة إلى حماس تعقلى، ولأن هذا الحماس يعجز عن إدراك ذاته، فإنه يترد حتما إلى إذعان جامد عند تعرضه لتهديد بالرقابة أو العقاب. إن مثل هذا الإفساد للحياة بأنواع الكبت الأخلاقى التى تدمجها الشخصيات فى ذاتها من الموضوعات المتكررة فى أعمال هاردى ، وهذا يؤيد مثل هذا التفسير لشخصية سو .

ولروبرت ب. هيلمان Robert B. Heilman قراءة حساسة للرواية وجهته نحو إدراكها على هذا النحو. إنه يقدر تمثيل هاردى لسوك "عمل رائع من أعمال المخيلة التاريخية" من حيث إن بناء الشخصية يوحى بصراع بين المثالية أو الروحانية والقواعد الأخلاقية التقليدية^(١٣). "لقد جعل منها رمزا لمثالية شيللى ... مع لمسة قوية من ... النزعة الفيكثورية"^(١٤). لكن هيلمان لا يمكنه متابعة هذه البصيرة باستكشاف ما قد تعنيه من حيث الحالة الجنسية المعذبة لسو، رغم أن تلك المشكلة تقع فى مركز رواية هاردى. يعتقد هيلمان أن فعل هذا سيعنى إنكار المكانة التراجيدية للرواية. وهو يدعى أنه لو اعتبر سو امرأة فإن هذا يعنى تضيق مغزى شخصيتها، ومن ثم الحد من المعنى الذى توحى به الرواية. ويخلص هيلمان إلى أن هاردى يتخيل سو كشخص ذكى لكنه عادى ، تطمح إلى حياة تتجاوز حدود المجتمع والتقاليد، لكن قواها العاطفية لا ترقى إلى طموحها الذهنى . يكتب هيلمان: إن "سو لا تملك تلك الرؤية"، إنها جميع

الأشخاص، هي تماما كل الأشخاص المؤلفين لنا^(١٥). وبهذا الانحراف فى المنطق النقدي يصد هيلمان الموضوع الخطر الذى يفتحه النص بوضوح، موضوع النزعات الجنسية للمرأة، ويعيد تأكيد المعنى بوصفه ذكرا. ولا يكتسب النص كامل أهميته بالنسبة له إلا لو تمكنا من تفسير شخصية سو كرجل بشكل ما. وكما تلاحظ كارولين هيلبران Carolyn Heilbrun ، "لا يوجد مجال لوجهة نظر نسوية ... لا توجد وجهات نظر مذكرة ولا مؤنثة، فهناك فقط وجهة النظر الإنسانية، التى تصادف أنها كانت دائما وجهة نظر ذكور"^(١٦).

لقد رأينا فى الفصل الأول أن الكثير من كتابات الرجال تعبر ضمناً عن قلق الذكور من قوة كل ما يتصل بالجنس لدى النساء، واحتياج الرجال إلى الاحتفاظ بالتحكم فى تلك القوة الخطرة التى لا يمكن سبر غورها. ويعبر النقد الذى يكتبه الذكور عن قلق مماثل. لقد أشارت الناقدة النسوية جاكلين روز Jacqueline Rose إلى أحد تقاليد النقد الذى يكتبه الذكور، والذى يصر على التوصية بأن يتم تقييم النصوص على أساس تماسكها الجمالى، ووضع قيود رقابية على النصوص التى توجد فيها انفعالات مفرطة خارجة عن قدرة القالب الفنى على التحكم فيها، ينتج عنها تشوش المعنى وعدم القدرة على فك شفرته. إن ما يلفت النظر فى مثل هذا النوع من النقد هو كثرة إزاحة النقاش حول التماسك الجمالى للأعمال ليحل محله اهتمام بالصفات المنحرفة أو المشكلة فى الجنس لدى شخصية مؤنثة وردت فى العمل. ترى روز أن التقليد النقدي الذى يتسم بفرض الوصاية والحكم الأخلاقى قد نشأ فى المقالة المؤثرة التى كتبها ت. س. إليوت عن هاملت Hamlet (١٩١٩)، والتى نقد فيها المسرحية باعتبارها تحتوى على انفعالات مفرطة تستعصى على التحكم^(١٧). يزعم إليوت أن مسرحية هاملت قد فشلت فى تحقيق الوحدة الجمالية لأن الملكة جيرترود Gertrude ليست سببا كافيا لتبرير شدة الانفعالات التى عبر عنها البطل. وكما يهتز النظام الاجتماعى والأخلاقى داخل المسرحية بسبب سوء التربية الجنسية لجيرترود، فإن عدم التماسك الجمالى لجيرترود يؤدى إلى تشوش المعنى بالنسبة للمسرحية. وتخرج روز بخلاصة مؤداها أنه بالنسبة للقالب الأخلاقى للنقد المذكر الذى ابتكره

إليوت، لا مفر من أن تُنتج قوة الجنس لدى الأنثى مشكلة في التفسير: إذ تتجاوز بطبيعتها حدود أخلاقيات ومعارف الذكور^(١٨). كثيرا ما يبدو أن القراءات النقدية التي كتبها ذكور تبذل محاولة للتحكم في أى إفراط يهدد المعنى في النص الأدبي ولحجب هذا الإفراط، كما تحاول إعادة فرض تفسيرات مذكّرة محدودة على أى بدائل يمكن أن تكون فيها حميمية هدامة. إن نظرتهم الأحادية تستبعد بالضرورة الجنس لدى النساء بوصفه وجوداً يمكن التعرف عليه، ويظهر مردود هذا الاستبعاد دائما على شكل عدم قدرة على حل شفرة المعنى، أو عدم تماسك جمالى. ومهما كانت طريقة إدراك الجنس لدى النساء، فهو يقع لا محالة تحت وصاية أو رقابة الناقد الذكّرى اليقظ. لقد صار إدراك الحالة الجنسية المؤنثة كإفراط هدام فكرة هامة لدى بعض النسويات الفرنسيات، وسيتم تناول هذا بمزيد من التفصيل في الفصل الخامس.

إذا فُسرّت شخصية سو برايد هيد من حيث كونها امرأة، فلا يمكن للناقد الذكّر أن يرى فيها أى مغزى فنى؛ إذ تظل حالة خاصة لا أكثر، بل حتى حالة مرضية. لا يمكن أن يبدو لسو معنى تام إلا بوصفها ممثلة للإنسانية جمعاء everyman، والرجل وحده هو الذى يمكن أن يمثل المعيار الإنسانى. وعندما يفكر النقاد الذكور فى أعمال الكاتبات النساء فإنهم يستخدمون نفس المنطق لينكروا أو يتجاهلوا أو يهملوا الإنجازات الفنية للنساء. فهم دائما يعتبرون الكاتبات النساء حالات خاصة: الكتابة عمل الذكور، والنساء لسن إلا نساء فى المقام الأول دائما، ثم كاتبات فى المقام الثانى فقط. لقد لخصت إيلمان ببراغة الاتجاه السائد للنقاد الذكور: "يجب أن يكون هناك على الدوام نوعان من الأدب، كما يوجد نوعان من المراحض العامة، واحد للرجال والآخر للنساء"^(١٩). تقول إيلمان إن النقاد الذكور يعاملون الكتب التى تؤلفها نساء دائما كما لو كانت النصوص نفسها نساء، وبذا يفرضون عليها نفس الأنماط التى تميز التفكير فى النساء عموما. فكاتبات النساء تتهم بأنها عديمة الشكل، محدودة، غير عقلانية، مفرطة فى الانفعالية ولا تتبع قواعد الكتابة. وتخلص إيلمان إلى أن "فى نقد كتابات النساء، تتكرر كلمة صراخ حتى أكثر مما تتكرر كلمة هستيريا. والقاعدة السارية هى: وجه اللوم إلى أى شىء كتبه امرأة باعتباره صراخا، وامدح أى شىء كتبه امرأة باعتباره ليس صراخا"^(٢٠).

وقد تمكن أرنولد بينيت Arnold Bennett من أن يجد نعتاً أبغض من ذلك ليعبر به عن نفوره من كتابات النساء: فهو يصف أسلوب جورج إليوت بأنه عفن رغم خلو أسلوبها من العنف، إلا أن عفنه الشديد يجعله خالياً من الحيوية التي تضمن له طول البقاء. الناس يسمون أسلوبها "رجاليا". هذا خطأ بالغ! إن أسلوب كتابتها بصراحة عدواني، ووقع أحياناً، لكنه ليس رجالياً أصيلاً أبداً. إنه بالعكس، أسلوب مؤنث صريح - مؤنث في افتقاره للكوابح، في امتلائه بالإطناب، وفي تميزه بالغياب التام لأي إحساس بالشكل^(٢١).

و لجوانا روس Joanna Russ - وهي نفسها كاتبة مبدعة - تعليقات مسلية أكثر من تعليقات إيلمان - وإن كانت أكثر انطباعية - عن كيف تقمع كتابات النساء How to Suppress Women's Writing (١٩٨٤). ولو كان العمل جيداً جودة غير منكورة، يحاول النقاد الذكور إرجاع امتيازهم إلى تأثير شخصية رجل قريب من الكاتبة، كآب أو زوج. فمثلاً، قيلت مزاعم جادة عن أن الذي كتب مرتفعات وذرنبج Wuthering Heights هو برانويل Branwell، شقيق إميلي برونتي Emily Brontë. وعموماً يعمل النقد الذي يكتبه ذكور على إبعاد أو تهميش كتابات النساء بفرض رقابة على الموضوعات المسموح بها لمادتها ("لا توجد امرأة فاضلة تكتب عن مثل هذه الأشياء!"), أو عن طريق الحكم على مادة موضوعها بالتفاهة، وأنها غير ممثلة لما تكتب عنه، وغير هامة، ولا تعبر عن الهم العام. وكما تعلق فيرجينيا وولف Virginia Woolf "إن القيم الرجالية هي القيم السائدة... يزعم الناقد منهم أن هذا الكتاب هام لأنه يتناول الحرب. وذاك الكتاب تافه لأنه يتناول مشاعر المرأة الجالسة في غرفة الاستقبال"^(٢٢).

تقدم إيلين شووالتر في كتابها "أدب يخصهم" A Literature of Their Own تسجيلاً بحثياً لعملية النقد في القرن التاسع عشر، التي كانت تعمل بمعيار مزدوج، والتي قيدت بشدة مادة الموضوعات التي كانت متاحة للكاتبات النساء، ثم لامتهن بشدة على ضيق أفق أعمالهن. يتردد في كتابات شووالتر صدى مزاعم إيلمان القائلة بأن "كاتبات القرن التاسع عشر كنَّ في أعين معاصريهن نساء في المقام الأول، وفنانات في المقام الثاني"^(٢٣). تجادل شووالتر في أن النقد السلبي الذي كتبه ذكور

عن الكتابات النساء قد برر التأكيدات على أن كتابات النساء كانت وستظل دائما أضعف وأدنى من كتابات الرجال، وأن هذا التدنى متأصل فى كتاباتهن. وقد برهنوا على ذلك بربط كتابات النساء بآراء ذات نزعة جوهريّة عن الطبيعة البيولوجية للمرأة: "عندما فكر الفيكثوريون فى الكاتبة المرأة، فكروا فوراً فى جسد الأنثى وما يلم به من آلام ووظائف معوقة لصاحبتها"^(٢٤). نظر أهل العصر الفيكثورى إلى الإبداع الطبيعى للنساء على أنه متمحور حول حمل الأطفال وتربيتهم، وإلى أن "مجالهن الملائم" هو البيت. ظل النقاد الذكور يلمحون إلى أن النساء التعمسات المحرومات من التحقق الأسرى هن فقط اللاتى يحتجن إلى الكتابة، وترددت العديد من التحذيرات الرصينة عن أن الاستثارة الذهنية ستدمر الصحة البدنية والعقلية للنساء تدميراً خطيراً، فالنساء يعانين دائماً من عدم استقرار صحة الجسم والعقل. وحتى فترة حديثة كعام ١٨٩٢ أكدت بعض الكتابات أن "النساء السعيدات، ذوات القلوب الراضية الممتلئة، لا يحتجن كثيراً إلى الكلام. فحياتهن كاملة مكتملة، وهن لا يطلبن إلا دوام حال هذه الواجبات المنزلية الهادئة، التى تشعر النساء البيتيات عن حق أنها مهنتهن الحقيقية"^(٢٥). إننا نرغب فى أن نعتقد بأن مثل هذه الاتجاهات لم تعد سائدة، وأن الحكم على عمل النساء الآن يتم على أساس ما يستحقه تماماً دون أى اعتبار لجسد الكاتبة. لكن، فلنتأمل هذه العبارة المقتبسة من المقدمة الحماسية التى كتبها الشاعر روبرت لويل Robert Lowell للديوان الشعرى الأخير لزميلته سيلفيا بلاث Sylvia Plath، الذى يحمل عنوان "أريال" Ariel .

فى هذه القصائد التى كتبتها سيلفيا بلاث فى الشهور الأخيرة من حياتها، تصوير الشاعرة نفسها، شيئاً خيالياً، مخلوقاً جديداً على نحو جديد وبرى ومرهف - فهى تكاد لا تكون شخصاً على الإطلاق، ولا امرأة، وبالتأكيد ليست مجرد أى "شاعرة"، لكنها بطلة من هؤلاء البطلات الكلاسيكيات العظيمات اللاتى يفقن الواقع، المنومات مغناطيسياً. إن الشخصية مؤنثة أكثر منها أنثى، رغم أن كل ما اعتدنا على التفكير فيه باعتباره مؤنثاً قد انقلب رأساً على عقب. والصوت يكون تارة مسلياً باعتدال

وظريفا، وتارة فظا، وتارة غريبا، بناتياً ، ساحراً ، وتارة يهبط إلى مرتبة الصرير
الخشن الصادر عن مصاصة دماء الرجال^(٣٦) .

لا يوجد أدنى شك في تقدير لويل لبلاث تقديراً أصيلاً بوصفها صاحبة موهبة
فوق العادة. (تكشف لهجته الراضية للشاعرات في عبارة "هى بالتأكيد ليست مجرد
أى شاعرة" عن أسلوب تفكيره "التقليدى" فى الشاعرات). لكن هذه التعليقات تؤدي
باستمرار إلى إخفاء شخصية بلاث خلف شعرها، وهذه الهوية المشوشة الملتحمة
بالشعر توصف دائماً فى شكل أنماط نوعية، حتى لو كانت "تكاد لا تكون ... امرأة".
ما الذى يقصده بقوله إن تلك الشخصية البطولية التى تفوق الواقع "مؤنثة" وليست
أنثى؟ هل يلمح إلى أن الكائنة المكونة من التحام الشخص/الشعر قد أفلتت من ضعف
صفات جسد الأنثى العادى ؟ يبدو أن الشعر بالنسبة للويل هو النطق التلقائى للمرأة
الفعلية الغامضة، سيلفيا بلاث، المتحولة إلى أنوثة أسطورية، برية وتخيلىة.

أما ما لا يخبرنا عنه لويل بأى شئ فهو جدارة شعر بلاث بالاستحسان، من
حيث هو شعر، كلمات مخطوطة على ورق، كما لا يخبرنا بشئ عن انتباهها المنضبط
لترتيب النظامى، عن دقتها اللغوية التى اكتسبتها بجهد جهيد، بطموحها وسعيها
القصدى للكمال الذى اتخذته سبيلاً لعملها. وقد استمرت الكثير من التعليقات النقدية
التي كتبت عن أعمال بلاث فى تعمد إظهارها فى صورة أسطورية والخلط بين
شخصها وبين شعرها^(٣٧). يقدم الإنجاز الشعرى البارز لبلاث على أنه نطق تلقائى،
يكاد يكون شيطانياً، يعبر بوضوح عن نفسية مؤنثة برية ولا عقلانية. إن هذا تعميم على
الجهد الشاق الذى بذلته بلاث التزاماً منها بتكوين نفسها كشاعرة جيدة، بينما يؤدي
إظهارها فى صورة أسطورية إلى تحويلها إلى حالة خاصة، وبذا، لا يستتبع الإعجاب
بشعرها بالضرورة تعديل المزاعم العامة عن القدرات الشعرية للنساء، عن حالتهم
الفطرية كـ "شاعرات". وقد طبقت عملية مشابهة من التصوير فى صورة أسطورية
ودمج شخص الكاتبة مع عملها على إيميلى بروننتى.

ليست جميع الكاتبات النساء من المحظوظات بحيث يعتبرهن الناقد الذكر حالات
خاصة من روح الأنوثة المتحررة من الجسد المؤنث. فى دراسة طموحة ومؤثرة عن

النقد الأدبي يناقش جيفري هارتمان Geoffrey Hartman كاتبة واحدة فقط وسط كوكبة من المؤلفين الذكور "العظام" (سيرد المزيد عن هذا فيما يلي). وهو يحتاج إلى مثال ليوضح ما يراه كرفض بيوريتاني أو "خوف من الإفراط" في اللغة. ما هو أفضل لخدمة هذا الغرض من شعر إيميلي ديكنسون Emily Dickinson التي يعرف جميع قرائها أنها عاشت في عزلة وماتت دون أن تتزوج. إن الجانب الذي يركز عليه هارتمان من الأسلوب الشعري لديكنسون كعلامة على إنكارها للإفراط اللغوي، واعتناقها للموت، هو إصرارها على استخدام الواصلات: "ربما لأنها تصل وتفصل في نفس الوقت، مثلها مثل غشاء البكارة ... إن الواصلة(*)-غشاء البكارة تحول إيميلي إلى بيرسيفوني(**). لا يوجد لدى هارتمان أدنى خجل من هذا الانتهاك اللفظي؛ فكتابة النساء، باعتبارها امتداداً للجسد الأنثوي، شيء يمكن للناقد الذكر القوي أن يمسكه بقبضته ويتسيد عليه.

لكن في تعليق هارتمان المبثزل على ديكنسون لهجة هزلية غير مقصودة، تكشف بلطف عن العمى النوعي gender blindness الموجود لدى الكثيرين من النقاد الذكور. فهم يعتبرون أن الكتابة بأقلام النساء هي دائماً "كتابة نساء"، تفهم وتقيم على أساس الحالة الخاصة لنوعهن. أما الكتابة بأقلام الرجال فهي مجرد كتابة. هاكم إذن مثال نموذجي لأسلوب هارتمان: "إن ما أقوله إذن - بأسلوب متحذلق، يختزل أمراً هاماً إلى أثره الرسمي - هو أن التعليق النقدي الأدبي قد يعبر الخط الفاصل بينه وبين الأدب ويتطلب براعة شديدة مثله^(٢٩). ما الذي نفعله نحن مع إدمان أسلوب هارتمان نفسه على الواصلة-غشاء البكارة، واحتياجه إلى "عبور الخط"؟ ألا يمكن قراءة هذا، وفقاً لأسلوب هارتمان النقدي، كعلامة على احتباسه المخصى في الحالة غير البرية العقيمة

(*) الواصلة: خط قصير (-) بين جزئي الكلمة المركبة، أو أجزاء كلمة مقسمة لتوضيح طريقة النطق بها (الترجمة: عن قاموس المورد)

(**) بيرسيفوني في الأساطير الإغريقية هي ابنة زيوس وديمتر التي خطفها بلوتو ليجعلها ملكة على العالم السفلي، لكنه سمح لها بالعودة للأرض لفترة محدودة كل عام (الترجمة).

للقند الذى يكتبه الذكور، عاجز عن عبور الخط الفاصل بينه وبين مملكة الإبداع المؤنث التخيلى ، رغم رغبته فى ذلك؟

إذا كانت كاتبات مشهورات بحسن السيرة مثل بلاث وديكتسون غير قادرات على الفكاك من منظور النوع فى التعليق الذى يكتبه الذكور على أعمالهن، فإن الكاتبات الناشئات أو غير المعروفات يواجهن مزيداً من الصعوبات. تكتب مارجريت أتوود Mar-garet Atwood: "كتب أحد الرجال عرضاً لديوانى "مراسم من تحت الأرض" Proce-dures from Underground.. فتكلم عن المخيلة "المنزلية"، وتجاهل تماماً حقيقة أن سبعة أثمان القصائد تجرى أحداثها خارج المنزل ... فى حالته، تدخلت النظريات التى تحدد ما الذى ينبغى على النساء أن يتناولنه فى كتاباتهن تدخلاً قوياً بين القارئ والقصائد، مما جعل القصائد نفسها غير مرئية له"^(٢٠). تعتقد الكثيرات من الكاتبات النساء أن كتابتهن لا يرجع أن تجد من يعرضها بنفس القدر ككاتبات الرجال، وأنها حين تعرض، لا تعامل بنفس القدر من الاحترام. وهن يشكين أيضاً من أن العروض كثيراً ما تجمع أعمال الكاتبات النساء فى كتلة واحدة، كما لو كان نوعهن المشترك هو أهم شئ فى كتاباتهن، أو أن العروض التى تقدم لكاتبات النساء تنشر فى صفحات المرأة بدلاً من الصفحات المخصصة للفنون عموماً بالجرائد والمجلات.

يقدم لنا كتاب "مراجعة العروض" Reviewing Reviews الذى أصدرته النساء العاملات فى جماعة نشر مسحاً نظامياً إحصائياً لمعاملة الصحف والدوريات للكاتبات النساء. لقد رصدن ثمانية وعشرين إصداراً بريطانياً شمل جرائد ومجلات عامة ودوريات أدبية صدرت عام ١٩٨٥، منها الأسبوعى ومنها الشهرى ، وخرجن بنتائج تدعم تلك الشكوك. بتحليل طول مقالة العرض يتضح أنه فى جميع الإصدارات المدروسة - عدا مجلات المرأة- كانت عروض الكتب التى كتبها رجال تأخذ مساحة أكبر من عروض الكتب التى كتبها نساء بقدر ذى دلالة. وفى دورية المستمع Listener مثلاً ، كان متوسط النسبة ٢٧ إلى ١٥ بوصة لصالح الرجال. ويتم تأكيد المكانة الأهم التى تعطى للكتب التى يكتبها رجال عن طريق وضعها فى مواقع أكثر بروزاً فى قمة الصفحة . وفى دورية عرض الكتب اللندنية London Review of Books مثلاً،

وضعت كتابات الرجال قبل كتابات النساء فى الصفحة بنسبة ١٠٠٪؛ وخلال العام الذى أجرى فيه المسح لم توضع كتب النساء أبدا فى الصفحة قبل كتب الرجال. يمكن تفسير إزاحة الكتابات النساء إلى موضع ثانوى بأن معظم ناشرى وعارضى الأدب ذكور. فى كل المنشورات، عدا مجلات المرأة، تبلغ نسبة عروض كتابات النساء إلى مجمل عروض الكتابات الأدبية أقل من ٣٠٪، وتلقى العروض التى تكتبها ناقدات نساء مصيراً موازياً، إذ تعطى مكانة أقل من حيث طول المقالة وموضعها فى الصفحة.

تنتج هذه الأوضاع قيئاً مزدوجاً على الكاتبات النساء. إذا عرض كتابتهن ناقد ذكر، وهو المرجح إحصائياً، فسيعانين من تنميط بسبب نوعهن من الصنف الذى وصفته مارجريت أتوود. أما الناقدة المرأة فقد تظهر مزيداً من التعاطف والفهم للعمل، لكن العرض الذى تكتبه ناقدة امرأة قد يكون علامة على تدنى مكانة الكاتبة، حيث إنه يلقى اهتماماً أقل وتكون جاذبيته محدودة.

التعرف على التراث الأدبى للذكور

ألمحت الناقدتان النسويتان ساندرا جيلبرت Sandra Gilbert وسوزان جوبار Susan Gubar حديثاً إلى أنه رغم التمييز الخطير ضد الكاتبات النساء، إلا أن الزيادة الملموسة فى عدد الكاتبات المحترفات منذ نهايات القرن التاسع عشر قد أثارت أزمة قلق وسط الرجال العاملين بالأدب، سواء منهم الكتاب أو النقاد. ومن السبل التى اتبعوها لمحاولة الدفاع عن أنفسهم مما تخيلوه تهديداً لهم سبيل يشمل بناء تاريخ أدبى ينكر الوجود الواقعى للكاتبات النساء ... مع بزوغ خطاب نقدى ذكرى حديث، تمثله الأعمال التى تشكل نظريات وتراث الأدب ... يمكن رؤيته على أنه محاولة لبناء النسخة المذكورة من التاريخ الأدبى التى لا تلعب فيها النساء أى دور^(٣١). بعبارة أخرى، الوجه الآخر لعملية اعتبار جميع الكاتبات النساء حالات خاصة هى إدراك للتراث الأدبى كتراث بطولى مكوّن بأكمله من تتابع من الآباء العظام والأبناء العظام. لا توجد أمهات ولا بنات فى مملكة التراث الأدبى التى يبينها النقاد الذكور - فتاج العظمة ينتقل بالكامل عبر الخط المذكور.

من الأعمال التى شكلت التراث الأدبى والتى صارت لها سمعة سيئة فى النقد الأدبى النسوى كتاب " قلق التأثير " The Anxiety of Influence الذى كتبه هارولد بلوم Harold Bloom سنة ١٩٧٢ . هذا كتاب صغير لكنه مؤثر جداً ، وهو يزعم أنه يقدم تاريخاً جديداً للأدب وممارسة نقدية جديدة مبنية على هذا التاريخ . يجادل بلوم فى أن التاريخ الأدبى يجب أن يُرى كنضال يخوضه كل شاعر أو كاتب جديد ضد التأثير القوى لمن سبقوه ، وكحاجة إلى انتحال أعمال الكاتب الذى سبقه أو إساءة تفسيرها حتى يمكنه أن يخلق من نفسه شاعراً . وهو يستخدم لغة ملحمية ليصف هذا النضال : إنه "نضال بين أنداد اقوياء ، أب وابن كطرفين قويين متعارضين" (٣٧) . يوصف الإبداع الفنى عبر صفحات الكتاب على أنه مشهد حربي : تنيسون Tennyson مشغول بـ "تحد خفى طويل المدى لكيتس "Keats ، وستيفينز Stevens فى حالة "حرب أهلية" مع كبار الشعراء الرومانسيين الإنجليز والأمريكيين (٣٨) . فلا عجب إذن (بل ربما قد نشعر أنه حتى أمر غير مرغوب فيه) ألا توجد امرأة واحدة بين المحاربين العظام الذين ذكرهم بلوم . وهو يؤكد أن "القصاصد يكتبها الرجال" (٣٩) . والأنثى الوحيدة التى يعترف بوجودها فى بنائه للتاريخ الأدبى هى ربة الفنون التى تلهم الشاعر . ربما نجد هنا أوضح نظرة على الازدراء الخفى الذى يكنّه بلوم للنساء : فأكثر ما يقلق الشاعر أن "كلمته ليست له وحده ، و[أن] ربة الفن التى تلهمه قد مارست العهر مع الكثيرين قبله" (٤٠) . والهدف النهائى لبلوم هو أن يبنى نفسه كمحارب بطولى فى صراع الإبداع . وحيث إن الشعراء يبنون أنفسهم عن طريق سوء الفهم (إساءة التفسير) ، فالفرق بين الكتابة الشعرية والكتابة النقدية ليس إلا فرقاً فى الدرجة : "لا توجد تفسيرات ، ما يوجد هو إساءة تفسير ، وهكذا يكون كل النقد شعراً منثوراً" (٤١) . وهكذا يتمكن بلوم من دخول القائمة كبطل للإبداع يتعامل مع الموت . وغنى عن الذكر أن بلوم لا يعترف بوجود أى ناقدات نساء فى ساحة القتال الخاصة بـ "الشعر المنثور" .

من الأعمال الأخرى المكونة للتراث الأدبى كتاب " النقد فى البرية : دراسة لأدب اليوم " Criticism in the Wilderness: A Study of Literature Today الذى كتبه جيفرى هارتمان سنة ١٩٨٠ . يكتب هارتمان عن امرأة واحدة على سبيل الاستثناء ،

هى إيميلى ديكنسون، أما عدا ذلك، فإنه يبنى تاريخاً أدبياً ونقدياً للكتاب الذكور الأبطال: كولريدج Coleridge ، وكارليل Carlyle، ونيتشه Nietzsche ، وبيتس Yeats ، وبنجامين Benjamin ، وهارولد بلوم، ودريدا Derrida ، الذين يكونون سلالة حاكمة من الكتاب الذكور يدفعهم إحساس بإفراط شيطاني فى اللغة . الهدف الظاهري لهارتمان هو إنقاذ النقد الأدبي من البرية الأكاديمية؛ "ما لم نتمكن من أن نجد باباً .. يقودنا من العلوم الإنسانية إلى المجتمع ... فستحول العلوم الإنسانية حتماً إلى أقسام خدمات لغيرها من فروع الأقسام الأكاديمية"^(٣٧). والحل الذى يقدمه يمكن أن يعرف ضمناً من القائمة التى يقدمها بأسماء أعضاء المحفل الإلهي (انظر/ انظري ما سبق)، وهو حل قد يبدو أن فيه مفارقة . يجب على النقد أن ينفذ عنه نوقه الأسلوبى، ويعتق ما فى اللغة الأدبية من إفراط ديني . لابد أن يصير الناقد شاعراً : "قد يعبر التعليق النقدي الأدبي الخط الفاصل بينه وبين الأدب ويتطلب براعة شديدة مثله"^(٣٨). وأيما كانت الأبواب التى يتصور هارتمان أن هذا القالب النقدي "المفرد" سيفتحها، فمن الواضح أنها ليست الباب المؤدى إلى النصف الآخر من النوع البشرى . فالنساء فى عرف هارتمان يمثلن القيود، كما فى مثال ديكنسون . وربة الفن الملهمه للنوع النقدي التى يستهجنها هارتمان هى "حاكمة أكثر منها ربة فنون"^(٣٩). ويبدو أنه، مثل الكثير من النقاد الذكور، يعمى عن محدودية رؤيته. يقول هارتمان إن "المعلم الملهم للبشرية يشير دائماً إلى شئ تتجاهله وجهة النظر السائدة ، أو أن إحساسنا نحوه قد تبدل بفعل ألفتنا به، أو صرنا نزيد به بحكم الموضة أو الضغوط الاجتماعية"^(٤٠). لكن ما نوع الإلهام الذى يقدمه هارتمان للطالبات، والقارئات، والكاتبات بترائهن الأدبي المكون من إفراط إبداعى يتجاهل ويزدرى وجودهن نفسه؟

يبدو أن عنوان الكتاب الذى حررته ليزلى أ. فيدلر Leslie A. Fiedler ؛ وهيوستون أ. بيكر جونيور Houstin A. Baker Jr. سنة ١٩٧٩ بعنوان " الأدب الإنجليزى: كشف التراث الأدبي " English Literature: Opening Up the Canon يلقى مزيداً من الشك على دعوة هارتمان لقصر تاريخ الأدب على الذكور. تعلن مقدمة الكتاب أن هدف النص هو "محاولة للهرب من ضيق الأفق"، لكنه يعانى من نفس العمى

عن النوع. فالنطاق الذى تغطيه الأنشطة الاجتماعية للبشر يفهم على أنه "رجل اقتصادى .. ورجل يؤدى عمله"^(٤١). وبينما لم يعد الكاتب يدرك بالضرورة على أنه أبيض، ما زال يزعم أنه ذكر: فبالنسبة للكاتب المنتمى لقبيلة اليوروبا تشمل معرفته باللغة الإنجليزية القواعد والعلاقات، والعلامات والشفرات، التى تجعل اللغة ملائمة لتصميماته التعبيرية"^(٤٢). ويواصل كتاب " فن الإفراط: تملك ناصية الكتابة فى الأدب الروائى الأمريكى المعاصر " The Art of Excess: Mastery in Contemporary Ameri- can Fictoin الذى كتبه تيم لكليز Tom LeClair سنة ١٩٨٩ تقليد بناء التراث الأدبى المكون من أعمال كتاب ذكور، باستخدام اللغة الرجالية للنضال والفتوحات الملحمية كما يوحى عنوان الكتاب. لكن بما أن ليكليز كتب كتابه فى نهايات ثمانينات القرن العشرين، فلا يمكنه أن ينفذ عن كاهله ببساطة الوعى الصعب باعتراض النسويات على مثل هذه الأعمال، فهو يويخ هؤلاء اللاتى حاولن "كشف التراث الأدبى التاريخى ، فوضعن فى محاولتهن تلك أعمالاً لا تحظى بسمعة كبيرة محل الروائع الأدبية السابقة ... وقد خلقت مُراجعات التراث الأدبى هؤلاء شكاً فى الكتاب الذكور المعاصرين اللاتى يطمحن إلى التسيد عليهم ومهاجمتهم"^(٤٣). وهو يضع رواية لأورسولا لى جوين Ursula Le Guin فى قائمة الأعمال العظيمة التى وضعها فى قائمة التراث الأدبى، لكن حيث إنه يعلى من قيمة العدوان والقوة، لا عجب فى أن تكون جميع الأعمال العظيمة الأخرى التى اختارها من كتابات الرجال. يكشف ليكليز عن عماءه عن المزايم الخاصة بالنوع التى تحكم قيمه النقدية حين ينزع عن النساء سلاح الإبداع: "لقد سألت أليس ووكر Alice Walker مرة ... لماذا لم تكتب الروائيات النساء مثلاً يكتب توماس بينشون Thomas Pynchon . فأجابتنى ووكر، "لماذا يجب عليهن أن يرغبن فى فعل ذلك؟"^(٤٤). حقاً!

هل "الأدب" شئ يخلقه كُتّاب ذوو قدرة وتميز فى الخيال، أم هل هو نتاج النقد الأدبى ؟ يوحى النقاش الدائر حول هذا الموضوع حتى الآن بأن بنية الأدب تقوم - ولو جزئياً - على أساس النقد الأدبى . ويبدو أن "روائع" الأعمال لا تختار وأن جمع التراث الأدبى لا يتم على أساس معايير أصيلة للامتياز، لكن على أساس مزاعم عن

النوعين (الرجال والنساء) لم توضع موضع التساؤل ، وعلى أساس عمى النقاد الذكور أصحاب السطوة. إن دور نشر الأدب وأقسام الأدب في مؤسسات التعليم العالي تتصادم مع بناء الأدب على أنه شيء يهيمن عليه الذكور. يظهر في المختارات الأدبية الكبرى ومخططات المناهج الدراسية خلل شديد في نسبة كتابات الرجال إلى كتابات النساء. في مسح أجرى ما بين ١٩٧٠ و١٩٧٦ على ٢٢٣ مقررًا دراسيًا من مناهج الدراسات الأدبية المعدة لطلبة الدرجة الجامعية الأولى في الولايات المتحدة الأمريكية، وجدت الكاتبة تيللى أولسين Tillie Olsen أن نسبة الكاتبات النساء إلى الكتاب الرجال ٦٪ مقابل ٩٤٪^(٤٥). وفي كتاب حديث ألفه بول لوتر Paul Lauter سنة ١٩٩١ بعنوان "التراث الأدبي والسياقات" Cannon and Contexts يصف المؤلف مسحاً أجراه شبيهها بالمسح السابق. أجرى لوتر مسحه في ثمانينات القرن العشرين على المقررات التي تدرس المدخل إلى الأدب الأمريكي . وقد لاحظ أن النساء لم يبقين مستبعدات إلى حد بعيد من مخططات هذه المقررات فحسب، بل لاحظ أيضا عودة ظهور المقاومة للتغيير طوال عقد ثمانينات القرن العشرين^(٤٦).

وقد كشفت تيللى أولسين أيضا عن غياب الكاتبات من المختارات الأدبية الكبرى المستخدمة للتدريس لطلبة دراسات الدرجة الجامعية الأولى والتي يشتريها الجمهور العام . وربما كانت تلك المختارات تعمل أكثر من أى مصدر آخر على بناء معظم الإحساس العام بما يكون "الأدب". وقد وجدت أولسين في مسحها للمختارات الأدبية اختلال النسبة بين النساء والرجال، بحيث بلغت كتابات النساء المنتقاة للمختارات الأدبية ٩٪ مقابل ٩١٪ لكتابات الرجال^(٤٧). يتفق هذا الرقم مع تمثيل الشاعرات النساء في المختارات الأدبية بنسبة ٨٪ كما تقول جوانا روس، التي تعلق على ذلك قائلة : "إن ما يلفت النظر في تلك الأمثلة أنه رغم أن نسبة النساء اللاتي توضع أعمالهن في المختارات الأدبية تظل ما بين خمسة إلى ثمانية في المائة، فإن شخصيات الكاتبات التي يتم اختيار أعمالهن تتغير بشكل لافت للنظر ... فاليزابيث باريت براوننج-Eliza beth Barrett Browning وإيميلي بروننتي تصعدان وتهبطان كقطعة الفلين، وكانت إديث وارتن Edith Wharton جزءا من الأدب الإنجليزي سنة ١٩٦٨، ثم اختفت في ثانيا

الظلمات فى سنة ١٩٧٧ - لكن تظل هناك دائماً نساء بعدد يكفى لتحقيق نسبة الخمسة بالمائة لكنه لا يكفى أبداً لتجاوز نسبة الثمانية بالمائة^(٤٨).

والوضع فى بريطانيا شبيه جداً بذلك. يكشف مسح مطول أجرى على المختارات الشعرية الرئيسية من ١٩٢٠ إلى ١٩٨٠ أن الشاعرات النساء لا يشكلن إلا ٩٪ من العناوين الموجودة فى تلك المختارات^(٤٩). ويزعم كتاب رفيع المقام، هو "مختارات أكسفورد من الشعر الإنجليزى" Oxford Anthology of English Poetry فى مقدمته أنه "يقدم نماذج ممثلة للسياق العام للشعر الإنجليزى"^(٥٠). يشمل المجلد الأول (من مادة سبنسر إلى كراب Spencer to Crab) أربع شاعرات من بين الخمسة وتسعين شاعراً وشاعرة الممثلين فيه؛ وفى المجلد الثانى (من مادة بليك إلى هاينى Blake to Heaney) عشر شاعرات من إجمالى ١١٢ شاعراً وشاعرة.

تحدى التراث الأدبى

إن الذكور يتحكمون فى جميع ميادين النشاط الأدبى : النقد، وعرض الكتب، والنشر، والتعليم . وقد تحدثت الناقداات النسويات تحكمهم بطريقتين أساسيتين. كما رأينا فى الفصل الأول وفى بداية هذا الفصل، وجد وما زال يوجد نطاق واسع من برامج إعادة قراءة نصوص التراث الأدبى التى ألفها ذكور، والمقالات النقدية التى كتبها ذكور عن كتابات النساء والرجال، والأبنية التى يقيمها الذكور للتاريخ الأدبى. تكتب الشاعرة والناقدة النسوية أدريين ريتش Adrienne Rich عن تلك المهمة الأساسية بعبارة إيجابية : فهى "إعادة نظر - فعل النظر إلى الخلف، الرؤية بعين جديدة، الدخول إلى نص قديم من اتجاه نقدى جديد. إنها بالنسبة للنساء أكثر من مجرد فصل فى تاريخ الأدب، إنها فعل من أفعال العمل من أجل البقاء. فلن نتمكن من معرفة أنفسنا إلا لو تمكنا من فهم المزايم التى تم إغراقنا بها"^(٥١).

ومع هذا العمل على إعادة النظر يهدف البحث العلمى إلى تأسيس تراث أدبى لكتابة النساء يمكن وضعه إلى جوار "روائع" التراث الأدبى الذى يهيمن عليه الذكور. تتم الآن إعادة اكتشاف كتابات النساء المنسية والمهملة عبر التاريخ، ويعاد تقييمها،

ويتم إتاحتها لقطاع عريض من القراء والقارئات، حتى ولو للمرة الأولى. وقد ساعد على أداء هذا العمل نشوء جماعات نشر نسائية، قدمت أيضاً كثيراً من الدعم والتشجيع لكاتبات جديديات، وفي المدارس العامة، والصناعية، والجامعات، تقدم مقررات عن كتابات النساء لتغطية احتياجات الطلبة والطالبات، كما أنشئت أقسام لدراسات المرأة. وقد قام السوق الذي يتسع يوماً بعد يوم للكتب المكتوبة بأقلام نساء أو عن نساء بتنبيه دور النشر الكبرى لإنتاج نصوص ومختارات أدبية بأقلام نساء. سيكون موضوع الفصل التالي الاهتمام الحى بكتابات النساء. أما هنا، فسأرسم الخطوط العامة لبعض القضايا والمشكلات التى تثيرها هذه الطريقة الثانية فى تحدى هيمنة الذكور داخل المؤسسات الأدبية. وأعتقد أننا، نحن القارئات/القراء، والطالبات/الطلبة والمعلمات/المعلمون للمقررات الدراسية عن كتابات النساء فى إطار دراساتنا فى أقسام منفصلة مختصة بدراسات المرأة نكون بلهاوت/بلهاء لو تجاهلنا فى فورة حماسنا خطر نزعة التعامل مع الكاتبات النساء كنماذج رمزية tokenism تزيد عزل أعمال الكاتبات النساء فى جيتو. لم يتم أبداً تحد واقعى لفهم أن الأدب فى أقصى أهميته وعالميته وهيبته الجمالية هو فى الغالب الأعم حكر على الذكور، بينما يظل لمعظم كتابات النساء مرتبة الحالة الخاصة، فتبعد إلى المقررات والأقسام المختصة بدراسات المرأة. والأدهى أن نهج "دراسات المرأة" يميل إلى صرف النظر عن السمات الأدبية الخاصة لأعمال كل كاتبة، أى صرف النظر عنها ككاتبة حدثية أو شاعرة غنائية مثلاً. وهذا بدوره يحد من إحساسنا بالنزعة الحدثية والشعر الغنائى ويشوه هذا الإحساس، ويعزز البناء السائد لتلك الأجناس الأدبية على أنها خاصة بالذكور. (انظر/انظري الفصل الثالث للاطلاع على مناقشة عن الكاتبات النساء والحادثة).

لن نعتبر أعمال الكاتبات النساء جزءاً من التراث الأدبى الهام حسب الاتجاه السائد، ولن يمكننا البدء فى معارضة بناء تاريخ الأدب من سلالة حاكمة يسودها الذكور بالكامل إلا بالإصرار. وهناك بالفعل ضغوط فى هذا الاتجاه، فمعظم المقررات الدراسية التى تدرس الآن عن الحداثة مثلاً تشمل رواية أو روايتين لفرجينيا وولف،

بل ربما بعض قصائد الشعر لـ هـ. د. هـ. (هيلدا دوليتل Hilda Doolittle) لكن اتباع طريقة الجدل على أساس حالة بحالة كمنهج لزيادة عدد النصوص المكتوبة بأقلام نساء في التراث الأدبي يمكن أن يعمل بالفعل على تقوية هيمنة الذكور. فالنساء القليلات اللاتي تدخل أعمالهن ضمن التراث الأدبي بتلك الوسيلة يفوقهن الرجال عددا بما لا يقاس، بحيث يبدو ألا مفر من اعتبارهن حالات خاصة، مختلفات، بل حتى يتسمن بالغرابة. علاوة على أن قبولهن لا يأتي إلا بعد جدل للبرهنة على استحقاقهن بناء على معايير الامتياز التي وضعها الكتاب الذكور. والأمر كما عبر عنه توم ليكلير ببلاغة شديدة هو "لماذا [لا تتمكن] الروائيات النساء ... من الكتابة مثل توماس بينشون؟" وكما رأينا، فإن ما يسمى معايير الامتياز والأحكام الجمالية غالبا ما لا تزيد عن معايير العمى النوعي والتحيز الذكوري. وهذا من أكثر القضايا ذات الاحتمالات الخلافية في النقد الأدبي النسوي.

إن وضع امرأة أو اثنتين ضمن التراث الأدبي التقليدي على سبيل الرمز هو ببساطة توقيع على الجماليات التي يحددها الذكور، ولا يمكن تحدى هذا إلا بالإصرار على إدخال نصوص بأقلام نساء في التراث الأدبي بأكثر بكثير مما هو موجود حاليا. وحيث إن التراث الأدبي لا نهائي في أكثر مظاهره عملية - في ملخصات المقررات الدراسية وفي المختارات الأدبية - فإن هذا يستدعي صراعا صداميا مع المؤسسة الأدبية الموجودة حاليا. وكما كتبت ليليان روبنسون Lillian Robinson في "خيانة نصنا: تحديات نسوية للتراث الأدبي" *Treason our Text: Feminist Challenges to the literary Canon*، "تأتي نقطة يتعين عندها على من يؤيد جعل التراث الأدبي يعترف بإنجازات الجنسين إما أن يحرض على فعل هذا أو أن يصمت؛ إما أن كاتبة ما تبلغ من الجودة حدا يجعلها جديرة بأن تحل محل بعض الكتاب الذكور في قائمة القراءات الموصى بها أو أنها ليست كذلك" (٥٦). لكن، ما هو معنى "حد الجودة الذي يقرر الجدارة؟" هل يجب أن تركز أعداد أكثر من ذلك من الكاتبات على قضية تساوى التمثيل بدلا من التركيز على ما يسمى الامتياز؟ هناك جدل قوى يجب أن يثور لبيان أن أي تاريخ أدبي أو ثقافي يتجاهل أو يستبعد نصف التجربة البشرية لهو تاريخ تم

إفقاره وميثوس منه. ورغم القوة التي لا تنكر لهذا الخط التفكيرى ، إلا أنه على ما يبدو ، يتجه بنا نحو الدراسات الثقافية لا الدراسات الأدبية. وهذا اتجاه لا تأمل جميع الناقداات النسويات فى اتخاذه، لأنهن يردن أن يبقين ناقداات أدبيات بالإضافة إلى كونهن ناقداات نسويات.

لكن الخط المنهجى البديل لتأسيس معايير جمالية أصيلة خالية من التحيز لأحد النوعين محفوف أيضا بالمصاعب. فكما سنرى فى الفصل القادم، جادلت الكثيرات من الناقداات النسويات فى أن الكاتبات النساء يصغن تجربتهن برموز مختلفة تماماً عن رموز الرجال، وأنهن يعبرن عن عالمهن الخيالى عن طريق مجموعة مختلفة من الرموز والأخيلة، وأن أبنيتهن قد تطورت عن مصادر وتراثات مختلفة عن مصادر وتراثات الكتاب الذكور. كيف يمكننا إذن أن نقارن بين غير المتشابهين وفى نفس الوقت نكون منصفين لإنجازات كل من الجنسين؟ كما أنه فى جزء كبير من التاريخ ، وفى الكثير من الثقافات حرمت النساء من رفع صوتهن فى المجال العام، وحبسن داخل جدران المجال الخاص. ألا ينبغى علينا، ما دام الأمر كذلك، أن نضع ضمن تقاليد التراث الأدبى الكتابات الشخصية، مثل الخطابات، واليوميات، باعتبارها أجناساً أدبية شرعية؟ وكيف لنا أن نفعل ذلك؟ وإذا فعلناه، هل نقيّم تلك الكتابات مع عمل مثل الفردوس المفقود لميلتون؟

توجد مشكلة أخرى تقف فى وجه تأسيس تقييم موضوعى ، هى أن القراء يستجيبون بطرق مختلفة لنفس النصوص . إلى أى مدى تتأصل المعايير الجمالية فى النصوص نفسها، وإلى أى مدى تدخل القيم والتوقعات الثقافية فى تكوين معايير الامتياز التى تستخدمها كل قارئة وكل قارئ فى عملية التأويل التى يقومون بها للنص؟^(٥٣) يزعم بول لوثر فى كتابه "التراث الأدبى والسياقات" *Canon and Contexts* وجود كمية كبيرة من البراهين المنقولة عن طريق الحكى توحى بأن الطلبة من مختلف الصفوف الدراسية والخلفيات العرقية يبدون استجابات شديدة التباين لكتب مثل "ابنة الأرض" *Daughter of Earth* ، وهو كتاب كتبه امرأة بيضاء من الطبقة العاملة؛ وكانت عيونهم تراقب الإله *Their Eyes were Watching God*، وهو كتاب كتبه امرأة

سوداء^(٥٤). ويبدى الكاتب المسرحى جون ماك جراث John McGrath رأياً مشابهاً فيما يخص المسرح فى بريطانيا، فهو يصر على أن الفن ليس شيئاً عالمياً، وأن ما يسمى بالقيم "التراثية" للأدب الإنجليزى ليست إلا تعبيراً ثقافياً غير مباشر عن الطبقة السائدة: "إنى أؤمن بوجود مشاهدين منتمين للطبقة العاملة ... لهم مطالب وقيم ... ليست أقل "مصادقية" -أيما كانت كلمة مصداقية تعنى- ولا أقل ثراء ... ولا أقل مراعاة لك "تراث" واللفظ وحدة الذهن عن الثقافة المسرحية السائدة حالياً"^(٥٥). من الواضح أننا يمكن أن نترجم مثل هذه التعليقات إلى عبارات ذات علاقة بالنوع: القارئات النساء لسن أقل من الكاتبات النساء ، إذ يمكنهن أن يقمن مثلهن بالتعبير الرمزي عن تجاربهن وتقييمهما فى إطار تراث مختلف عن تراث القراء الذكور، لكنه ليس أقل مصداقية، وثراء ورهافة ذهن. فإحساس القارئات بما هو كتاب جيد له مصداقية يجب أن يسجل كجزء من أى نسق قيم جمالى كفاء .

لكن تركيز لوتر وماك جراث على الطبقة والعرق يذكرنا بمشكلة أخرى من مشاكل التقييم الفنى . فالنساء لسن مجموعة متجانسة؛ فهن أيضاً مقسمات حسب فروقهن الطبقية والعرقية واختلاف اتجاهاتهن الجنسية. تعبر ليليان روبنسون فى "خيانة نصنا Treson Our Text" عن قلقها من أن كثيراً من الأبحاث التى أجريت لتأسيس تراث أدبى منفصل للنساء قد اعتمدت على "مجموعة أساسية من الأعمال لمؤلفات كلهن من النساء البيضات، الموسرات نسبياً"^(٥٦). من الواضح أن هذا سيكون صورة زائفة للأهداف النسوية لو أن كتابات النساء السوداوات، أو السحاقيات أو المنتميات للطبقة العاملة قد وردت فقط على سبيل الرمز أو الحالة الخاصة فى إطار تاريخ أدب النساء.

هل يمكن أن نعتبر محاولة إيجاد معايير جمالية تشمل أهلية الكتاب من النوعين، بل أيضاً من الكثير من نوى وذوات الخبرات الثقافية والقيم والتقاليد العديدة مشروعاً واقعياً ؟ ولو لم تتمكن من فعل ذلك، كيف لنا أن نجادل فى ضم كاتبات/كتاب معينات/معينين دون غيرهن/غيرهم فى مقررات دراساتنا الأدبية، وفى مختاراتنا الأدبية المنشورة وأبنتنا لتاريخ الأدب؟ هذه أسئلة صعبة، وعاجلة، وخلافية لم يتمكن النقد النسوى بعد من تقديم إجابات كاملة مرضية لها. لكن الفضل يرجع للناقدات النسويات فى إثارة تلك القضايا. وسأعود إلى بعضها فى الفصلين الثالث والسابع.

ملخص لأهم النقاط

- ١- إن إعادة قراءة ما كتبه النقاد الذكور عن النصوص المكوّنة للتراث الأدبي والتي كتبها ذكور يكشف عن استمرار بناء معاني اختزالية متمحورة حول الرجل.
- ٢- النقاد الذكور يهملون كتابات النساء بمعاملتها على أنها "حالات خاصة"، وهم يعتبرون أن كتابات الذكور هي المعيار، وإن كتابات النساء ترتبط بـ "أنوثتهن".
- ٣- يؤدي عرض الكتابات الجديدة لكاتبات نساء إلى إعادة إنتاج هذا التهميش لأعمالهن بوصفها حالات خاصة.
- ٤- قام النقاد الذكور ببناء تراث أدبي يستبعد النساء الكاتبات من تاريخ الأدب.
- ٥- بنى الأدب على أنه أمر يخص الذكور عن طريق تكوين تراث أدبي مكون من كتاب ذكور. ويعاد إنتاج هذا البناء عن طريق المختارات الأدبية ومخططات المقررات الدراسية التي تتمثل فيها كتابات الذكور بكثافة زائدة عن الحد.
- ٦- تأسيس تراث أدبي بديل خاص بالنساء : هناك خطر من تأييد وضع الكاتبات النساء على أنهن حالات خاصة لو أن كتاباتهن درست فقط في إطار مقررات كتابات النساء أو دراسات المرأة.
- ٧- كتابات النساء كجزء من الدراسات الأدبية السائدة: هذا قد يجلب خطر ذكر النساء على سبيل الرمز، ومن ثم يؤكد الحاجة إلى تأسيس معايير جمالية خالية من التحيز لأحد النوعين. إلى أي حد يعتبر التراث الأدبي للمرأة ممثلاً للكاتبات النساء؟

اقتراحات بمزيد من القراءات

Carolyn G. Heilbrun, "The Politics of Mind: Women, Tradition and the University", in *Hamlet's Mother and Other Women*, pp. 213 - 26

كل القسم الذي وردت فيه المقالة ، والمعنون "Feminism and the Profession of Literature" يشمل نقاشاً هاماً يتعلق بالموضوعات التي يغطيها هذا الفصل.

Lillian Robinson, "Treason our Text: Feminist Challenges to the Literary Canon", in Showalter ed., The New Feminist Criticism, pp. 105 - 21 .

ربما كان هذا أفضل تغطية للقضايا .

Joanna Russ, "Anomalousness" and "Aesthetics" from How to Suppress Women's Writing, in Warhol and Herndl ed., Feminisms, pp. 194 - 202.

Dale Spender, "Women and Literary Theory", in Belsey and Moore eds., The Feminist Reader, pp. 21 - 33.

هوامش

- (١) Elmann, Thinking About Women, pp.27 - 54
- (٢) Irving Howe, Thomas Hardy, quoted in Showalter, Towards a Feminist Poetics. In Showalter ed., The New Feminist Criticism, p129.
- (٣) المرجع السابق.
- (٤) Fetterley, The Resisting Reader, pp.107 - 108
- (٥) المرجع السابق ص ٩٠١.
- (٦) للاطلاع على نقاش غير رسمي عن الاتجاهات نحو الصداقة بين النساء في بوسطن في زمن كتابة رواية جيمس انطري/انظر Faderman, Surpassing the Love of Men, pp.190 - 302
- (٧) Fetterley, The Resisting Reader, p.115
- (٨) المرجع السابق.
- (٩) Lawrance, The Ladybird. في
- (١٠) Moyanhan, The Deed of Life, p.199
- (١١) المرجع السابق ص ٢٠.
- (١٢) المرجع السابق ص ٢٠١.
- (١٣) Heilman, "Hardy's Sue Bridehead", Ninteenth Century Fiction, reprinted in Draper ed., Hardy: The Tragic Novels, p.112
- (١٤) المرجع السابق ص ١٢.
- (١٥) المرجع السابق ص ٦٢٢. للاطلاع على قراءة ذكر نسوى لشخصية سوبرايدميد في علاقتها بالتقارير النقدية عن حالتها التمثيلية يمكن الرجوع إلى John Gooke, Sue Bridehead and the New Woman, in Jacobus ed., Women Writing and Writing about Women, pp.13 - 100.
- (١٦) Heilburn, Hamlet's Mother and Other Women, p.177
- (١٧) T. S. Eliot, Hamlet and His Problems, in Selected Prose, pp.9 - 45

Rose, Sexuality in the Reading of Shakespeare: Hamlet and Measure for measure, (١٨) ure, in Darkakis ed., Alternative Shakspeares, p.98

نظري أخف لجيرترود في المسرحية يمكن الرجوع إلى

Hilburn, The Character of Hamlet's Mother, in Hamlet's Mother and Other Women, pp.9 - 17

Ellmann, Thinking about Women, pp.3 - 32 (١٩)

(٢٠) المرجع السابق ص ١٥٠ .

The Journals of Arnold Bennett, comp. Newman Flower (New York, 1982), pp. (٢١) 5-6; quoted in Gillian Beer, "Beyond Determinism: George Eliot and Virginia Woolf", in Jacobus ed., Women Writing and Writing about Women, p. 96.

Woolf, A Room of one's Own, p. 74 (٢٢)

Showalter, A Literature of their Own, p. 73 (٢٣)

(٢٤) المرجع السابق ص ٦٧ .

(٢٥) مقتبسة في المرجع السابق ص: ٥٨ .

(٢٦) مقتبسة في Ellmann, Thinking about Women, p.33 .

(٢٧) يستخدم كتاب Rose, The Hunting of Sylvia Plath نهجا نظريا ومعتمداً على سيرة الكاتبة لدراسة عملية إحاطة بلاث بالغموض.

Hartman, Criticism in the Wilderness, p. 126 (٢٨)

(٢٩) المرجع السابق ص ١٠٢ .

(٣٠) مقتبسة في Oslen, Silences, p.229 .

(٣١) Gilbert and Gubar, No Man's Land, الجزء الأول ص ١٥٤

Bloom, The Anxiety of Influence, p. 11 (٣٢)

(٣٣) المرجع السابق ص ٢١ .

(٣٤) المرجع السابق ص ٣٤. لابد أن يقال إن بلوم يكيل المديح لديكتسون في موضع آخر، لكنه لا يذكرها في أكثر أعماله تأثيراً.

(٣٥) المرجع السابق ص ١٦ .

(٣٦) المرجع السابق ص ٥٩ .

- (٢٧) Hartman, *Criticism in the Wilderness*, p. 228 من دواعي السخرية أنه قبيل صدور كتاب هارتمان، شخصت كارولين هيلبران حالة أزمة مماثلة في دراسات اللغة الإنجليزية، لكن الدراسة التي اقترحتها بعنوان "إعادة الروح لدراسات اللغة الإنجليزية" *Bringing the Spirit Back to English* Studies سنة ١٧٩١ تدعو إلى "وجود أمل وسط كل هذا، أمل اسمه الدراسات النسوية أو دراسات المرأة" *Hamlet's mother and Other Women*, p. 175
- (٢٨) Hartman, *Criticism in the Wilderness*, p.102
- (٢٩) المرجع السابق ص ١٧٥ .
- (٤٠) المرجع السابق ص ١٠٢ .
- (٤١) Fiedler and Baker eds., *English Literature*, p. xi.
- (٤٢) المرجع السابق ص. أ١١
- (٤٣) LeClair, *The Art of Excess*, p.13
- (٤٤) المرجع السابق ص ٣٠ .
- (٤٥) Olsen, *Silence*, pp. 186-189
- (٤٦) Lauter, *Canons and contexts*, p. 8
- (٤٧) Olsen, *Silence*, pp.186-189
- (٤٨) Russ, *How to Suppress Women's Writing*, p. 79
- (٤٩) Christine Fitton, "From Reactive to Self-Referencing Poet", Jan Montefiore, *Feminism and Poetry* يوثقان أيضا كيف يعمل الاستبعاد عمله في البناء الذي يقيمه الذكر لتاريخ الأدب البريطاني في ثلاثينات القرن العشرين (ص: ٥٠-٥١).
- (٥٠) Wain (ed.), *Oxford Anthology of English Poetry*, Vol. p. xix.
- (٥١) Rich, *On Lies, Secrets, Silence*, p. 35.
- (٥٢) Robinson, "Treasure our Text" in Showalter (ed.), *The New Feminist Criticism*, p.112
- (٥٣) لقد طورت نظرية استجابة القراء أو تلقى القراء للنص فكرة أن القارئ/القارئة يكتب/تكتب النص أثناء قيامه/قيامها بعملية القراءة، لكن حتى الآن لم يدخل في هذا نهج نسوي. للاطلاع على تقارير تصلح مدخلا للموضوع انظر/انظري Seldon, *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*.
- (٥٤) Lauter, *Canons and Contexts*, p.160
- (٥٥) McGrath, "Behind the Cliches of Contemporary Theatre", in Walder (ed.), *Literature in the Modern World*, p.259
- (٥٦) Robinson, *Treasure our Text*, p.114

الفصل الثالث

الكتابة بأقلام النساء

«من فضلك ، لا تشر إلى أى أمثلة فى الكتب ، لقد امتاز الرجال عنا فى حكى قصتهم ، فقد كان التعليم العالى حكرًا عليهم ، والقلم طوع بناتهم . لن أسمع للكتب بإثبات أى شىء» .

جين أوستين ، الإقناع (Persuasion)

بعد عدة سنوات من هذا الاحتجاج الذى أطلقته آن إليوت Anne Elliot ، بطلة أوستين Austen ، أعلنت سيمون دى بوفوار رأياً مماثلاً : «ما زالت النساء يحلمن من خلال أحلام الرجال»^(١) . وفى فترة أحدث ، أعادت الناقدة النسوية كارولين هيلبران قراءة القصة الكلاسيكية عن بنيلوبى Penelope ، زوجة أوليس ، كاستعارة لظهور المرأة الكاتبة حديثاً . فبنيلوبى صدت الرجال الفاتنين الذين قصدوا خطب ودها أثناء السنوات العشر التى غابها زوجها بأن ظلت تنقض كل ليلة خيوط الجزء الذى أتمت نسجه من الكفن الذى كانت تصنعه لحميها بالنهار ، بينما وعدت الخطاب بأن تختار منهم واحداً بعد أن تتم صنع الكفن . تكتب هيلبران :

أود أن أقترح فكرة أن بنيلوبى قد واجهت ... قصة لم تكتب بعد : كيف يمكن للمرأة أن تدبر أمر مصيرها حين لا يكون لديها أى حبكة تهتدى بها ، لا رواية ، ولا حكاية توجهها . وتظل بنيلوبى تتخيل وتبتكر ، وهى تنسج ثم تنقض ما نسجته ... أما لماذا أقول إن بنيلوبى ليست لديها قصة ، فلأن جميع النساء ليست لديهن قصة ، فما لديهن يقتصر على حبكة واحدة فقط ،

وقد عاشت النساء طوال التاريخ المسجل بسيناريو لم يكتبه ،
سواء في الأدب أم خارجه (٢) .

وقد جعلت فرجينيا وولف أيضاً من الصعوبات التي تواجه الكاتبات الناشئات الموضوع الرئيسي لكتابها "غرفة تخص المرء وحده" A Room of One's Own ، فوضحت المشكلات الموهلة التي ربما قابلتها جوديث ، الأخت الروائية ، التي تضارع شكسبير تألقاً وذكاء . ربما واجهت جوديث صعوبات نقص التعليم ، والمال ، والفرص ، وعانت من كراهية الذكور لها ، وربما كان أخطر ما تواجهه هو غياب أى تراث أدبي أنثوى يربعاها . كتبت وولف إن هذا يحدث لأننا «نفكر القهقري بعقلية أمهاتنا في ما إذا كنا نساء» (٣) .

والواقع أن الكاتبات لم يكن غائبات عن الوجود بهذا القدر المفهوم ضمناً من كلام أوستن ، ودي بوفوار ، وهيلبران ، وولف . لكن اتفاق وجهات نظرن يقدم شهادة قوية على أن وجود الكاتبات على الساحة الأدبية يكاد يكون غير منظور ، والأبحاث النسوية تسير قدماً في اكتشاف مزيد من الأعمال التي كتبتها نساء عشن في عصور تاريخية سابقة ، وانتمين إلى ثقافات عديدة متنوعة ، كما تعمل تلك الدراسات على إتاحة وصول هذه الكتابات إلى القارئات والقراء . علاوة على أن صدور المختارات الأدبية الجديدة والطبعات الجديدة من كتابات النساء قد جعل من وجود إنتاجهن الأدبي حقيقة لا يرقى إليها الشك . لابد أن يطرح هذا أسئلة جديدة على الدراسات الأدبية ، كيف ينبغي علينا أن نستجيب لكل هذه الأعمال التي كتبتها نساء ؟ ولماذا يجب علينا أن نحتفي بها ؟ وهل هي مختلفة اختلافاً جوهرياً عن كتابات الرجال ؟ هذه قضايا مركبة ، ومازالت موضوع جدال . وسأوضح في هذا الفصل الخطوط العريضة لبعض الاستجابات الرئيسية للناقدات النسويات لتلك القضايا .

الاعتراف بتراث مشترك

ما دام الأمر كذلك ، ما هي أولاً مميزات إتاحة مزيد من كتابات النساء للقارئات والقراء ؟ كانت كاثرين كريجان Catherine Kerrigan واحدة ممن أعلن بوضوح سبباً هاماً للاحتفاء بمجموعات أعمال الكاتبات ، وهي محررة مجموعة مختارات أدبية صدرت حديثاً للشاعرات الاسكوتلانديات (١٩٩١) . غالباً ما لا تلقى أعمال امرأة كاتبة بعينها كفرد احتفاء إلا لو قُيِّمت في سياق التراث الأدبي للمرأة : «رغم أن النقد

(بما فيهم أنا نفسي) يميلون إلى معاملة كتابات هؤلاء النساء على أنها موجات صغيرة ثانوية ... فأني أعتقد الآن أن هذا التفسير قائم على أساس إهمال النظر إلى أعمالهن في سياقها الملائم ... يحتاج الأمر إلى قراءة تلك القصائد - ليس في تباينها مع ... تراث أدبي خاص بالذكر - لكن من حيث علاقتها بعمل وخبرة النساء»^(٤) .

وهناك عمل رائد من أعمال النقد النسوي ، هو "نساء أديبات" Literary Women لإيلين مويرز Ellen Moers (١٩٧٦) ، شرعت فيه في إخراج تراث إبداع النساء المغمور إلى الضوء ، حيث أظهرت أهمية التأثير والتأثر المتبادلين بين الكاتبات وبعضهم البعض . وقد لاحظت مويرز كيف اعتادت الكاتبات الإنصات بتقدير لأصوات وقصص بعضهن البعض ، وهذا نوع من التفاعل لا يحظى بكبير اعتراف في تواريخ تراث الأدب . تتابع مويرز العلاقات الأدبية المشجعة المتبادلة بين جورج إليوت وهارييت بيتشر ستو Harriet Beecher Stowe ، وبين إيميلي ديكنسون وإليزابيث باريت براوننج ، وتسرد تشوق شارلوت برونتي لمقابلة هارييت مارتنيه Harriet Martineau باعتبارها «كاتبة صارت موضوعاً يشغل فكري بفضل أعمالها»^(٥) . وهي تلخص قيمة تلك العلاقات الأدبية الحميمة فنقول : «كل واحدة من هؤلاء الكاتبات الموهوبات لها أسلوبها المتميز ، ولم تقلد إحداهن الأخريات أبداً ، لكني أعتقد بوجود شيء خاص بالأديبات ، هو إحساسهن بأنهن يقابلن في صوت امرأة أخرى ما يؤمن بأنه صوتهن الخاص»^(٦) .

إن هذا الإحساس بالالتقاء بقراءة ملموسة مع صوت امرأة أخرى سبب آخر أعم للاحتفاء بتزايد إتاحة أعمال متنوعة من كتابات النساء للقارئات والقراء ، فقصص النساء تساعدنا على أن نعيش ونحلم كنساء ، وقد استخدمت الكثيرات من أوائل الجماعات النسوية المعنية برفع الوعي نصوصاً ألفتها نساء للتغلب على إحساس النساء بالعزلة وعدم الكفاءة ، لقد وجد الكثير من النساء من يشاركن عواطفهن وظروفهن وإحباطهن ، ويذكرنها باسمها ، ويجسدنها في صيغة أدبية ، وقد منحهن هذا (وما زال يمنحهن ، بل ربما للمرة الأولى بالنسبة لبعضهن) إحساساً بأن وجودهن له معنى ، وأن وجهة نظرهن في الأمور ذكية ولها مصداقية ، وأن معاناتهن قد فُرضت عليهن ، وأنها ليست ضرورية ، كما منحهن إيماناً بقدرة القوة الجمعية للنساء على المقاومة وإعادة بناء حياتهن بأيديهن . إن الكتابة بأقلام النساء يمكن أن تحكي قصة أوجه حياة النساء التي محيت ، وتم تجاهلها ، وازدراؤها ، والتعقيم عليها ، بل حتى إضفاء طابع المثالية عليها في معظم النصوص التقليدية .

فى هذا المقتطف القصير من رواية "ابنة الأرض" Daughter of the Earth ، وهى رواية سيرة ذاتية كتبها أجنس سمدلى Agnes Smedley سنة ١٩٢٩ ، تصف البطلة مارى نضال أمها من أجل البقاء بعد أن هجر أبوها الأسرة . هل يمكن أن نتعرف هنا على ملامح وسمات لتجارب النساء تنقلها لنا الرواية ولا توجد غالباً فى النصوص التى تكون التراث الأدبى ؟

مرت بنا أيام كانت أمى تغسل فيها الملابس فى البيت ، كانت تبدأ مع أولى خيوط الفجر ، وكان المطبخ يمتلئ ببخار الماء وفقايق الصابون ، ويحلول الظهيرة ، يصير وجهها مموصاً ومسحوباً ، وتشتكى من آلام فى ظهرها . وكنت أنا أعصر الملابس وأنشرها ، أو أحمل لها الماء من الصنبور الذى يقع خارج البيت ، صرنا أنا وهى الآن صديقتين ورفيقتين ، وكنا أثناء عملنا نخطط لشراء غسالة ملابس ، كنا نتقاضى ثلاثين سنتا مقابل غسل وكى الدسنة من قطع الملابس ، لكن النساء كن يعهدن إلينا دائماً بغسل أكبر قطع لديهن - ملءات الفراش ، ومفارش المائدة ، والأفرولات ، والقمصان ، وكن عموماً يلقين وسط دسنة القطع بالقطعة الثالثة عشرة ، لمجرد تحسين الرقم . إن رقم ثلاثة عشرة رقم نحس ، لكنه ينبغى أن يكون رقم حسن طالع للنساء الغسالات - على الأقل كانت الزبائن تعتقدن ذلك .

كان بيتنا كتلة مصممة من الملاءات ، والملابس الداخلية ، والقمصان التى يتصاعد منها البخار . وكنا نضطر للزحف على الأرض كى ننقل من غرفة إلى أخرى . وقد مددنا حبال الغسيل فى جميع الغرف ، عدا واحدة جعلناها غرفة نوم ، ولم يكن بمقدورنا أن نوفر ناراً إلا فى المطبخ فقط . وكنا - بياتريس وأنا - نركض يومياً على طول خط السكة الحديدية ونحن نفرك أكفنا ببعضها لندفئها ، كى نلتقط قطع الفحم التى قد تسقط من القطارات المارة ، وبعد أن يسدل الظلام ستاره ، كنا «نختلس» كل ما يمكننا حمله من خشب من باحة قريية لتخزين الأخشاب .

وفى المساء ، كنت أنا وأمى نعد عشاء مكوناً من البطاطس وعصيدة مصنوعة من الدقيق والماء ، وأحياناً من الدقيق واللبن . كنا ما زلنا نمتلك بقرتنا ، لكننا كنا نبيع كل لبنها ، كنا نأكل فى صوت ونحن ملتفات حول منضدة المطبخ ، وكان الهواء مشبعاً برائحة فقاعات الصابون . ولم نكف أبداً عن الحلم بغسالة ملابس تنقذ أمى من آلام الظهر المبرحة (٧) .

إن ما يعجبني فى تلك الفقرة هى الجدية التى عاملت بها الكاتبة العمل الدنيوى المرهق للنساء فى صورته النموذجية ، فالنساء العاملات فى بعض المهن الحقيرة منخفضة الأجر نادراً ما يمثلن كجزء كبير من قصة بطلتها امرأة - حتى فى أكثر النصوص الأدبية تبكيراً . نتلقى هنا وصفاً من الداخل للحالة الاقتصادية ، والكدح ، والألم ، بل حتى رائحة الصابون والغسيل . هذا النوع من العمل المنزلى الذى يكاد يكون خفياً هو أحد المصادر الممكنة لكسب كفاف الأسرة ، وقد أبلى صحة وحياة أعداد لا تعد ولا تحصى من النساء اللاتى يشبهن أم مارى . ثانياً ، إلى جانب تمثيل النساء كعاملات ، يتفادى النص ما يصاحب هذا التمثيل من خطر تقديمهن كضاحيات نمطيات ، يستدررن الشفقة التى يشعر بها القراء بسهولة نحو معاناة من لا حول لهن ولا قوة . إن أم مارى تُستغل ، لكن لغة سميلى تعبر عن مرونة مارى وأمها وطاقتهن المرحية ، وشجاعتهن وإصرارهن على البقاء ضد الصعوبات باستغلال ذكائهن . إن النساء يقدمن هنا كشخصيات ترفض القبول بالمعاناة المفروضة عليهن بسلبية باعتباره قدراً مقسوماً .

وأخيراً ، يجب أن نلاحظ أن مرونة الروح تلك تنبع من إحساس بروح الجماعة ، فى العمل المشترك والآلام والأحلام المشتركة . لقد «صارت مارى وأمها الآن صديقتين ، ورفيقتين ، وهما تخططان لشراء غسالة ملابس وهما منهنمكتان فى عملهما» . ربما كانت أهم السمات الإيجابية التى تظهر دائماً فى كتابات النساء اعترافها بوجود روابط الصداقة ، والولاء ، والحب بين النساء (٨) . من هذه الناحية ، تتحدى كتابات النساء الكثير من النصوص التى ألفتها ذكور وقدموا فيها العلاقات بين النساء كغريمت جنسيات وخائنات لبعضهن فى المقام الأول ، وقد اعترفت فرجينيا وولف بتمثيل المحبة بين النساء كصفة تقرب من الثورية فى كتابات النساء : «شعرت كلىو بود نحو أوليفيا» ،

قرأت هذا وصدمنى ما فيه من تغير هائل . لقد شعرت كليونود نحو أوليفيا ربما للمرة الأولى فى الأدب»^(٩) . تلمح وولف إلى أن تمثيل تبادل المحبة والثقة بين النساء «سيضىء مصباحاً فى تلك الحجرة الهائلة التى لم يطررها آدمى بعد»^(١٠) .

لقد أدى الإحساس بالتضامن مع النساء الأخريات إلى شعور كثير من الكاتبات بالحاجة إلى «إثبات شهادتهن» ، إلى استخدام أعمالهن قصداً ليشهدن ويحتجن على القهر والمعاناة الواقعين على النساء ، وبالذات ما يقع عليهن من ظلم أو أحداث دموية . من أمثلة هذا سلسلة القصائد المعنونة «ترتيلة لراحة نفوس الموتى» "Requiem" التى كتبتها أنا أخماتوفا Anna Akhmatova كى تمنح صوتاً لكل النساء المجهولات اللاتى انتظرن يوماً - وهى معهن - خارج السجون خلال سنوات الإرهاب الستالينى ليتسقطن أخبار أحبائهن الموجودين خلف أسوارها . القصائد استجابة لامرأة من الجماهير تتعرف على الشاعرة وتهمس لها قائلة : «إنى أراك ، وأسمعك ، وأمسك / ... بوى أن أناديهم جميعاً كل باسمه / لكنهم أخذوا القائمة بعيداً عنى ... لقد نسجت لهم كفنًا واسعاً . من الكلمات البسيطة التى سمعتهم يتداولونها فيما بينهم»^(١١) .

وقد تحركت عواطف الكاتبة المصرية نوال السعداوى بإحساس مماثل بضرورة الشهادة ضد أنواع معينة من الظلم ، فكتبت روايتها "امرأة عند نقطة الصفر" ، وهى رواية شاعرية قوية ، يشهد السرد الذى صاغته الكاتبة فى قالب روائى على سجيئة قابلتها نوال السعداوى ، كانت تلك السجيئة محكوماً عليها بالإعدام بتهمة قتل رجل بعد أن عانت لمدة سنوات كضحية من نظام سياسى ودينى وحشى . تحكى السعداوى فى المقدمة التى كتبتها لروايتها كيف أن فردوس «ترددت أصداؤها داخلى ... حتى أتى يوم وضعتها فيه حبراً على ورق ، وأعطيتها حياة بعد أن ماتت ، لأن حكم الإعدام نفذ فى فردوس فى نهاية سنة ١٩٧٤ ، ولم أرها بعد ذلك أبداً . لكنها كانت أمام عيني بشكل ما»^(١٢) . ورغم أن الرواية قد منعت فوراً من التداول فى مصر وعدة بلدان أخرى فى الشرق الأوسط ، فقد صدر منها حتى الآن سبع طبعات باللغة العربية . من الواضح أن من يعانين من القهر والظلم لسن النساء فقط . ربما كان أهم ما يميز إحساس الكاتبات بالحاجة إلى إثبات الشهادات هو ضالة شأن النساء الضحايا اللاتى يحين ذكرهن ، وترحبهن بالحديث بجرأة بصوت المرأة فى مجال السياسات والاحتجاج الذى يهيمن عليه الذكور .

بالطبع ، ليست كل كتابات النساء تسجيلاً للعمل والمعاناة غير المعترف بهما ؛ ففيها ما هو أهم من هذا ، ألا وهو قدرتها على الاحتفاء . تعيد رواية "أغنية سليمان" Song of Solomon لتونى موريسون Tony Morrison بناء تاريخ أمريكا السوداء الذى ضرب عليه الصمت . إن رواية موريسون الأسطورية الشعبية لا تشبه معظم التواريخ الرسمية ، فهى شكل من التاريخ يسجل الجنور والمسالك المتشابكة لحياة الأمريكيين السود العاديين من الماضى إلى الحاضر ، والنساء فى التاريخ الذى تكتبه موريسون شخصيات قوية تحتل المركز ، وفيما يلى فقرة من رواية يطل فيها بطل ذكر ، هو ماكون Macon ، من نافذة على شقيقته المنبوذة بيلات Pdiate ، ومعها ابنتها وحفيدتها . وهى تقدم هنا أيضاً تعبيراً عن معنى مجتمع النساء القائم على أساس تبادل المودة الحميمة والخبرات ، لكن هل يمكن التعرف على صفة أخرى مرتبطة بهؤلاء النساء تحتفى بها موريسون هنا ؟

استدار ومشى ببطء فى اتجاه منزل بيلات ، كن يغنين لحناً بقيادة بيلات ، ثم تتسلم الاثنتان الأخريان الجملة منها وتبنيان عليها ، صوتهما القوى الرنان يصاحبه صوت رييا Reba الذى الثاقب وصوت الفتاة الصغيرة هاجر Hagar ، تلك الفتاة التى لا بد أنها تناهز الآن العاشرة أو الحادية عشرة من عمرها . شدته أصواتهن مثل بساط يتحرك حركة متعرجة تحت تأثير مغناطيس . استسلم ماكون للصوت وتحرك مقترباً . لم يكن يريد أى حوار ، ولا أى شهادة . كل ما أراد هو أن ينصت ، وربما أن يرى ثلاثتهن ، فهن مصدر تلك الموسيقى التى جعلته يفكر فى الحقول والديوك الرومية البرية والقماش القطنى الخام . خطأ بأخف ما أمكنه ، وتسلق النافذة الجانبية حيث كانت أضواء الشموع تتراقص بأضعف لهب ممكن ، واختلس النظر إليهن ، كانت رييا تقص أظافر قدميها بسكين مطبخ أو مطواة ذات زنبرك ، وقد انحنى عنقها الطويل حتى كاد يمس ركبتيها . أما الفتاة هاجر فكانت تضفر شعرها ، أم بيلات - التى لم يتمكن من رؤية وجهها لأنها كانت تعطى ظهرها للنافذة - فكانت تقلب شيئاً فى وعاء ، ربما كان لب الكروم ...

وبجوار النافذة ، مختفياً بالظلام ، شعر بأن توتر النهار قد
انصرف كله منه ، واستساغ الجمال الذى يفيض من النساء بلا
جهد وهن يغنين على ضوء الشموع ، المنظر الجانبى الناعم لوجا،
ريبيا ، ويدى هاجر وهما تتحركان ، تتحركان فى شعرها الكثيف ،
وبيلات - لقد عرف وجهها أفضل مما عرف وجهه ، أما وهى
تغنى الآن فسيتحول وجهها إلى قناع ، وتنسحب جميع
الانفعالات من تقاطيعها لتدخل إلى صوتها (١٣) .

من الصعب أن نحدد بدقة الصفة التى تحتفى بها موريسون هنا . أعتقد أنها
إحساسها بالقدرات الإبداعية التى تضيفها هؤلاء النساء على الحياة اليومية ؛ والقدرة
التي اكتسبها على إضفاء الرقة والجمال على مكانهن العادى . إن حيلة موريسون هى
أن تسرد المشهد من وجهة نظر رجل ، ينتمى إلى خارج هذا المشهد ، وتستخدم تقنية
الإغراب تلك لتجعلنا ندرك الروح الحميمة للنساء كما لو كانت تعويذة أو قوة سحرية .

وقد اعترفت فيرجينيا وولف ، وقدمت التحية لهذه «الصفة المعقدة ... قوة الإبداع
المتطورة جداً التى هى من سجايا النساء» : «لقد جلست النساء داخل البيوت طوال
هذه الملايين من السنين ، إلى درجة أن الجدران فى زمننا هذا قد تشبعت بقوتهن
الإبداعية التى تخللتها» (١٤) . رأينا فى الفصل الأول أن النصوص التى ألفها ذكور
تميل إلى بناء شخصيات الإناث كموضوعات سلبية للنظرة المذكرة ، وهى غالباً نظرة
منحرفة تستمد المتعة من مراقبة الموضوعات الجنسية ، ودائماً ما تصدر أحكاماً . فى
تلك الأعمال يجرى تعليم النساء أن يخجلن من أجسادهن ، وأن ينكرن نزعاتهن
الجنسية باعتبارها منافية للأنوثة ، وغير شرعية ، ومخجلة . يمكن لكتابة النساء أن
تعيد إصلاح هذا الخلل ، بالاحتفاء بالنزعات الجنسية للنساء ، والتعبير عن متعة
وجمال الجسد الأنثوى دون خجل أو اعتذار . فلا أقدم إذن فيما يلى بلا موارد الخلاصة
النرجسية لقصة قصيرة لبهاراتى مخرجى Baharati Mukherjee «قصة الزوج» :

راقبت انحناءات جسدى العارى فى المرأة المعلقة على باب
الحمام ، الثديين ، ولعة الفخذ . إن جمال الجسد مدهش ، إنى
أقف بلا خجل ، وقفات لم يرنى بها أحد أبداً . إنى حرة ، طافية ،
أراقب شخصاً آخر (١٥) .

من المرجح أن معظم القارئات النساء ، إن لم يكن كلهن ، قد شعرن باللذة الخاصة للتعرف الذى يأتى من اكتشاف أحاسيسهن وتجاربهن الخاصة وقد تشكلت فى صيغة أدبية . ولا شك أن اختيار الكثير من الكاتبات لاستخدام ضمير المتكلم أو قالب السيرة الذاتية فى سردهن الروائى ييسر الإحساس بالقراءة كعملية تواصل بين شخصين^(١٦) . ويبدو أن القارئات يرغبن - بقدر ما ترغب الكاتبات - فى الإحساس بحالة الوجود فى مجتمع ، التى تأتى من «الالتقاء فى صوت امرأة أخرى بما يعتقدن [إنه] صوتهن الخاص » ، هناك العديد من الأسباب الواضحة التى تبرز لماذا يجب أن يكون الأمر على هذا النحو ، ويبدو من المرجح أن النساء ستستمر فى متابعة كتابات النساء من باب هذا الاحتياج وبذلك النوع من الاستجابة ، وعلى أى محاولة تجرى لبناء جماليات شاعرية للنساء الاعتراف بهذا العنصر الفعال وإفساح مكان له فى القراءة ، ألا وهو كتابة علاقات النساء .

لكن من الأهمية بقدر متساو الاعتراف بضرورة طرح أسئلة هامة عن نهج الكتابة الذى انتهجته حتى الآن فى هذا الفصل . لقد ملت إلى أن أقول ضمناً إن النصوص الأدبية يمكن أن تتماهى بلا مشاكل مع الحياة الواقعية ، وإن الكتابة يجب ولا بد أن تحكى الحياة الواقعية كما هى عليه بالفعل ، والافتراض الذى يقف خلف هذا هو أن الكلمات تعكس الواقع ، وأن اللغة تعمل كمرآة موضوعية تنعكس عليها صورة الحياة ، يحافظ نوع الكتابة المعروف باسم « الواقعية » على هذه النظرة للغة ، والفقرة التى اقتبسناها من رواية « ابنة الأرض » Daughter of Earth تقدم لنا نموذجاً جيداً للكتابة الواقعية ، فالشخصيات تبدو كما لو كانت تنبض بالحياة ، فهى تمثل ككتابع مقنع من الأحداث اليومية التى يسبب بعضها حدوث البعض كنتيجة ، واللغة المستخدمة وبنيتها ليستا دخيلتين ، ويحافظ الأسلوب ذو التأثير الذاتى على الإيهام بأن ما يقدم هو وصول مباشر بلا وسيط إلى الناس الواقعيين وحياتهم ، ويبدو أن قالب السيرة الذاتية هو الضمان الأخير لكون ما نقرؤه هو تقرير حقيقى ، لكن كما رأينا فى فصول سابقة ، اللغة ليست أبداً ناقلاً محايداً للتجارب ، بل هى متضمنة دائماً فى نسق القيم ، لا يمكن للأعمال الأدبية أن تعكس الحياة ببساطة ، فهى بالضرورة يجب أن تنتقى : هناك دائماً اختيار للتفاصيل ، والكلمات ، والبنية ، لما يجب أن يوضع فى النص وما يجب تركه ، ولا بد من أن ينبع هذا الاختيار من إدراك الكاتبة وقيمها الذاتيين .

إن لإدراك الأدب بطريقة «الانعكاس» - على أنه يقدم حقيقة الخبرة الإنسانية بلا وسيط - وظيفة تقليدية ، هي جعل الآراء المنحازة ، بل المعادية للنساء ، تبدو أمراً عاماً أو طبيعياً (أى أنه يضاف عليها الصبغة الطبيعية) ، كما لو كانت هذه هي طبيعة الأشياء . وهناك سبب هام للترحيب بتزايد إتاحة كتابات النساء للقراء والقارئات ، هو أن كتابتهن تقدم منظوراً بديلاً ، كثيراً ما يتحدى ما هو سائد من الخط من قدر النساء أو التفكير المحدود الأفق فيهن ، لكن الاعتراف بهذا يعنى الاعتراف بأنه منظور ، وجهة نظر ، لا يوجد ما يضمن أنها الحقيقة . لا يوجد تمثيل يقول الحقيقة كما هي ؛ فكل التمثيلات لابد أن ترى كموضع للتحديات الأيديولوجية ، كفضاء لغوى تتخبط فيه الآراء المتعارضة فى صراع من أجل السيادة . وسنتناول العلاقة المركبة بين اللغة والواقع بمزيد من التفصيل فى الجزء الثانى .

هناك أيضاً فى نفس الوقت مشكلة فى إدراك كتابات النساء على أنها مجرد انعكاسات لخبرات النساء . لأنه فى كثير من الأزمنة والأمكنة لم تشعر النساء بأن لديهن الحرية لحكى الواقع كما هو . حتى الآن ، يتعين على الكاتبات فى البلدان الغربية الديمقراطية أن يعملن فى جو أبعد ما يكون عن التعاطف معهن ، وقد كان الوضع - وما زال - أصعب من ذلك بكثير بالنسبة للأجيال المبكرة من الأدبيات ، وللأدبيات اللاتى يعشن فى أنحاء عديدة من العالم ، وقد ركزت الكثير من الدراسات العلمية التى أجريت على كتابات النساء منذ نهايات سبعينات القرن العشرين ليس فقط على تأسيس تراث أدبى منفصل لكتابات النساء ، بل أيضاً عن الإجابة على سؤالين هامين يتعلقان بالمشروع . ما المشكلات التى واجهت وتواجه النساء اللاتى يردن أن يكتبن ، وما هى المناهج الأدبية والأسلوبية والتقنيات التى أوجدنها أو أنشأنها للتغلب على تلك الصعوبات ؟ نحتاج إلى أن نفهم تلك المشكلات كى نطور طرقاً وافية لقراءة كتابات النساء والتعرف على إنجازاتهن .

« نقد النساء » القراءة بوصفها

إن إيلين شيوالتر مسئولة أكثر من أى ناقدة أخرى عن تشجيع التركيز على كتابات النساء التى يمكن أن ترى كمرحلة ثانية من النقد النسوى ، خاصة فى الولايات المتحدة الأمريكية . هذا هو المشروع النقدى الإيجابى الذى تسميه «نقد النساء» «Gynocriticism» مقابل «النقد النسوى» «feminist critique» السلبى للنصوص التى يكتبها ذكور^(١٧) . يتتبع كتابها المؤثر «أدب يخصهن وحدهن» A Literature of Their Own (١٩٧٧) نشوء تراث للسرد الروائى النسائى منذ بواكير القرن التاسع عشر وحتى ستينات القرن العشرين. يوجه الكتاب اهتماماً مفصلاً لكثير من الروائيات اللاتى تم تجاهلهن إلى حد بعيد ، واللاتى أسهمن فى إثراء الوعى النسائى النامى بحرفة الكتابة الروائية التى يمارسها . تكتب شيوالتر فى الفصل الافتتاحى : «حيث إننا عمينا عن رؤية الروائيات الثانويات ، اللاتى كن حلقات الوصل فى السلسلة التى ربطت كل جيل بالجيل الذى تلاه ، فلم يكن لدينا فهم واضح لجوانب الاستمرارية فى كتابة النساء ، ولا أى معلومات موثوق بها عن العلاقات بين حياة الكاتبات والتغيرات التى طرأت على مكانة النساء ، قانونياً ، واقتصادياً ، واجتماعياً^(١٨) . توثق شيوالتر هذه العملية الخاصة بالتاريخ الأدبى للنساء ونضالهن من أجل الاعتراف بهن كفنانات ، وتقترح أنه من الممكن أن نرى أن الكتابات الروائية للنساء تمثل ثلاث مراحل كبرى ، استجابة لتغيرات الأحوال الثقافية التى عملن فى إطارها .

استمرت المرحلة الأولى والأكثر صعوبة معظم فترة القرن التاسع عشر ، وتميزت بإصرار الذكور على تدنى القدرات الإبداعية لدى النساء بما يتناسب مع أجسادهن الهشة ، وترى شيوالتر أن كتابات النساء عموماً خلال تلك الفترة كانت تحاكي أساليب الذكور السائدة وتهضم قيمهم الجمالية والاجتماعية وتدمجها فى ذاتها . ومن الأوضاع النموذجية لتلك الفترة اتخاذ الكاتبات لأسماء ذكور ، مثل جورج إليوت ، أو إيدالهن لإشارات دالة على قبولهن للاتجاهات التقليدية ، بأن يبرزن الألقاب الدالة على حالتهن الزوجية ، مثل : مسز جاسكيل Mrs Gaskell ، مسز كريك Mrs Cralk ، مسز أوليفانت Mrs Oliphant . وقد شهدت نهايات العقد الثامن والتاسع من القرن التاسع عشر ظهور وعى سياسى وسط النساء يتسم بالروح النضالية أكثر مما سبق ، وهو ما تعتبره شيوالتر إشارة بدء المرحلة الثانية من مراحل الكتابة الروائية للنساء .

اتسمت تلك المرحلة بالاحتجاج ضد الاتجاهات والأحوال السائدة ، والدعوة إلى مزيد من الاستقلالية فى حياة النساء ^(١٩) . سادت تلك المرحلة من حوالى ١٨٨٠ حتى ١٩٢٠ ، حين بدأت المرحلة النهائية ، وهى مرحلة اكتشاف الذات ، أخيراً ، تمكنت الكاتبات من تحرير أنفسهن من الانشغال بإبداء ردود فعل للقيم الأبوية ، ومن الانعطاف إلى داخلهن للبحث عن هويتهن الأنثوية المستقلة . تسمى شيوالتير المراحل الثلاث «المرحلة المؤنثة» "feminine" ، و «المرحلة النسوية» "feminist" ، و «المرحلة الأنثوية» "female" ، وتلمح إلى أن المرحلة الأنثوية قد دخلت إلى طور من أطوار الوعي بالذات فى كتابات النساء منذ ستينات القرن العشرين . إن تصنيف كتابات النساء إلى مجرد ثلاث مراحل تصنيف تعميمى ، وسأعود إلى مزيد من التقييم النقدي لعمل شيوالتير فى نهاية الفصل . لكن قيمة دراستها تكمن على وجه الخصوص فى التوثيق الحريص الذى قامت به للوعي الأدبى للنساء الذى كان فيما سبق غير معترف به ، ومركب ، وفى حالة تطور مستمرة ، وهو وعى تشارك فيه وتعززه الكثير من الكاتبات ، من الأخوات برونتى إلى دوريس ليسنج Doris Lessing . وتوضح شيوالتير البصيرة التى يمكن أن نجنيها من قراءة كتابات النساء فى إطار تراثها الخاص وليس كحالات خاصة معزولة ^(٢٠) .

وسرعان ما صار كتاب ساندرى جيلبرت وسوزان جوبار «المرأة المجنونة فى العلية : الكاتبة والخيال الأدبى فى القرن التاسع عشر» The Madwoman in the Attic the Nineteenth-Century Literary Imagination (١٩٧٩) دراسة كلاسيكية أخرى لكتابات النساء . تختلف جيلبرت وجوبار عن شيوالتير فى أنهما ركزتاً على أعمال كاتبات شهيرات : جين أوستين ، ومارى شيللى Mary Shelley ، والأخوات برونتى ، وجورج إليوت ، وإيميلى ديكنسون ، وهما تحلان الشعور بالقلق والإرهاك والتشوه الذى فرض على قدرات النساء على الإنتاج الأدبى بفعل الإصرار الذكورى على أن قدرات الإبداع الفنى شىء يخص الذكور ، فالقضيبي يعادل القلم ، بينما رُبِطت كتابة النساء لا محالة بالأمراض والجنون . كما أن الكاتبات عندما نظرن إلى أكثر النصوص الأدبية تبجيلاً لم يجدن إلا صور نساء متوحشات وعاهرات ، أو البديل عن ذلك ، شخصيات مثالية خاضعة خضوعاً ملائكياً .

تقتفى جيلبرت وجوبار خطوات شيوالتير فى اعترافهن بحاجة الكاتبات ، لاسيما فى القرن التاسع عشر ، إلى التصالح مع ثقافة أبوية تتشكك فيهن وتعاديهن إلى حد

بعيد ، لكنهما تطوران اقتراح شوالتر القائل بأن وراء هذا الانصياع الظاهري الذي يطفو على السطح قد يحكى السرد الروائي للنساء قصة مختلفة - قصة امرأة . وهما تجادلان فى أن كتابات النساء لابد أن ترى كتقنيات بنائية تتسم بالمرآوة والإخفاء ، «لكن ما هى تلك الحكمة الأخرى ؟ ... ما الرسالة السرية التى يحملها الأدب المكتوب بأقلام النساء ؟»^(٢١) وهما تجيبان عن تلك الأسئلة بقولهما :

سنجد أثناء استكشافنا لأدب القرن التاسع عشر أن تلك المرأة المجنونة ظلت تعاود الظهور المرة تلو الأخرى فى المرايا التى تمسكها الكاتبات أمام طبيعتهن ، وأمام رؤيتهن الخاصة للطبيعة ، حتى أكثر الكاتبات تحفظاً واحتشاماً فى الظاهر أصابهن وسواس خلق شخصيات مستقلة بحزم تسعى لتحطيم كلبنى الأبوية التى يبدو أن مؤلفيها وبطلات مؤلفيها الخاضعات يقبلونها كقدر لا مفر منه . أما هؤلاء الكاتبات فلا يعكسن دوافعهن المتمردة فى بطلاتهن ، بل فى شكل نساء مجنونات أو متوحشات ، يحل بهن عقاب ملائم فى الرواية أو القصيدة . وحين يفعلن ذلك ، فإنهن بالطبع يصغن تشتتهن الشخصى فى صورة درامية ، فهن مشتتات بين رغبتهن فى قبول بنى المجتمع الأبوى ورفضها فى نفس الوقت^(٢٢) .

أخذت جيلبرت وجوبار عنوانهما من جين إير Jane Eyre لشارلوت برونتى ، حيث تضرع بيرتا ماسون Bertha Mason ، الزوجة المجنونة المنبوذة ، النار فى البيت الأبوى الذى حبست بين جدرانه ، إن ذلك الطراز البدائى من الشخصيات فى النصوص التى كتبتها نساء علامات دالة على الحبس والثورة ، وقد ثبت أن الاعتراف بذلك وسيلة مثمرة جداً لكشف شفرة كتابات النساء من أجل الكشف عن المصادر الخفية للخيال الإبداعى والطاقة الهدامة فى تلك النصوص .

من هذا المنظور ، سنجد أنه حتى القصص التى كتبتها كاتبات من القرن العشرين قد تخفى غضباً فنياً تحت السطح ذى المظهر الهادئ الخادع . فالكاتبة الأمريكية إيودورا ويلتى Eudora Welty مثلاً تبدو كما لو كانت لا تهتم كثيراً بتوصيل أى احتجاج نسوى صريح فى كتاباتها . فقصاصها التى تجرى أحداثها فى مجتمعات

محلية صغيرة فى المسيسيى غالباً ما تُحكى بلهجة متعاطفة من وجهة نظر شخصية ذكر ، وتبدو مرتبطة فقط بأحداث درامية فردية ضيقة النطاق . وقد زعمت ويلتى نفسها أنها تكتب بدافع الحب ، وأن الغضب غائب تماماً من عمليات الإبداع لديها : «من بين كل انفعالاتى القوية ، الغضب هو أقلها مسئولية عن أعمالى ، إنى لا أكتب بدافع الغضب» (٢٣) . لكن القصة المحورية والرئيسية «جون ريسيتال» John Recital فى متتالياتها الروائية «التفاحة الذهبية» The Golden Apple تركز على معلمة بيانو مسنة وحيدة ، هى الأنسة إيكهارت Miss Eckhart ، ينبذها مجتمعها المحلى الصغير الذى تحاول الاقتراب منه والتصالح معه ، ثم يطردها فى النهاية ، فأهل هذا المجتمع لم يمكنهم قبول وضعها كامرأة غير متزوجة مستقلة بحياتها ، ويخشون لا شعورياً من قوتها الفنية ، وتفانيها الحالم فى الإلهام الإبداعي - النار التى تشتعل فى رأسها : «فكرت كاسى» Cassie وهى تنصت ، مضطرة أن تنصت ، للموسيقى التى ربما كانت المصير الرهيب الذى أغواها أكثر من أى شىء ، والذى لم يمكن للناس أن يسامحوا الأنسة إيكهارت عليه (٢٤) . أما الأنسة «إيكهارت» التى نبذت ثم طردت أخيراً ، فتعود سرّاً إلى مورجانا ، وتحبس نفسها فى غرفة الموسيقى القديمة ، وتبنى محرقة كبيرة حول البيانو المهجور . وطوال الوقت يراقبها ولد صغير اسمه لوتش Loch وهو مختف بين أغصان شجرة . ومعظم السرد الروائى يقال من منظوره كولد غير مدرك لما يجرى :

رأى شعرها مكوماً أشيب ، مضيئاً حول رأسها ...
استطاع أن يرى كيف تلمع عيناها بشدة تحت حاجبيها
الأسودين المستديرين ، وأنهما لا تطرفان إلا فيما ندر . كانتا
عينى بومة .

شعر أنها قد تأملت وهى تتحنى ، ثم أشعلت الشمعة الموجودة
فى العش الورقى الذى بنته حول البيانو ... أمسك اللهب بورق
الجراند ، فتوهج ، ورمت المرأة العجوز بالشمعة وسط النيران ،
ثم وضعت يديها على فخذيها وانتصبت واقفة ، لقد أدت عملها .
تطايرت شرارات اللهب كالسهام وهى تصدر جلبة شديدة .
وجرت هابطة كعاصفة رعدية خاطفة انقضت على قصاصات

الورق بسرعة تبلغ ضعف سرعة الطوفان المنحدر من مخرات
السيول . كانت النيران الصفراء التى تخبو سريعاً تذرع طول
الغرفة وعرضها ، وتسقط منها دوارات هواء من السقف إلى
الأرض وتتلاشى (٢٥) .

ومن المؤثر أنه حتى هذا الإلهام الفنى الانتقامى الأخير قد أحبط ، فلهبها قد
أطفئ ، لكن ليس قبل أن «أمسكت النار بشعرها ، وتحولت الخصلات القصيرة
الصغيرة البضاء إلى لهب» . تزعم ويلتى أنها تكتب دون غضب ، لكنها رغم ذلك
تعترف بإحساسها بالتوحد الوجدانى مع الأنسة إيكهارت ، الفنانة المجنونة التى ترد
بالحرق على الإطار التقليدى والرقعة المتكلفة التافهة اللذين خنقا رؤيتها وحرماها من
حاجتها إلى الحب (٢٦) .

وليست الروايات فقط هى التى يمكن قراءتها على ضوء نموذج جيلبرت وجويار
الذى يرى أن الانصياع الذى يطفو على سطح السرد الروائى يخفى خلفه حبة
خفية من الغضب الأنثوى المدمر ، فهذا النموذج هو أيضاً وسيلة مثمرة للتفكير فى
قصيدة مثل «المرأة» التى كتبتها سيلفيا بلاث :

المرأة

أنا فضية ومضبوطة . لا توجد عندى أفكار مسبقة .

كل ما أراه أبتلعه فوراً ،

كما هو ، دون أن يضيبه الحب أو الكراهية .

أنا لست قاسية ، أنا فقط أقول الحقيقة .

أنا عين إله صغير ، ذات أربعة أركان .

أقضى معظم وقتى فى تأمل الجدار المقابل لى ،

إنه جدار وردى مبقع .

وقد نظرت إليه طويلاً .

أعتقد أنه جزء من قلبى ، لكنه يخفق ،
تفصلنا عن بعضنا الوجوه والظلمات المرة تلو الأخرى .
وأنا الآن بحيرة ، تنحنى فوقى امرأة ،
تفتش فى أعماقى عن حقيقتها الفعلية ،
وأنا أراها بدورى ، وأعكسها بأمانة .
وهى تكافئنى بالدموع وارتعاشات اليدين .
أنا هامة لها . فهى تأتى وتروح .
وكل صباح يحل وجهها محل العتمة .
وقد أغرقت فى فتاة صغيرة وتنهض فى امرأة كهلة
تنجها نحوها يوماً بعد يوم ، كسمكة رهيبة ^(٢٧) .

تبدو القصيدة من وجهة النظر التقليدية كسرد روائى لعملية تقدم امرأة فى السن ،
وهى تنتقل بلا رحمة ولا حول ولا قوة من طور الشباب إلى الكهولة والشيخوخة .
وتسمح لنا وجهة نظر المرأة وصوتها المحايد بمراقبة دموع المرأة وارتعاشاتها كما
لو كان ذلك يحدث من خارج وضعها ، لكن جيلبرت وجويار تشيران إلى أن المرأة فى
كتابات النساء غالباً ما تقدم كصورة لانشطار الذات إلى «رغبة فى قبول بنى المجتمع
الأبوى ونبذها فى الوقت نفسه» . ويبدو لى أن نبرة صوت المرأة المحايدة تنقل اعتداداً
بالنفس مثيراً للأعصاب . فتباهيها بالانضباط الصارم وقول الحقيقة العارية ،
ورفضها للعواطف والانفعالات ، وادعاؤها بأن لها مكانة تضارع مكانة الآلهة ، كل
هذا يوحي بأن صوتها صوت نظام أبوى مؤهل لإصدار الأحكام النقدية ، تجاهد فيه
النساء ليجدن صورة لذواتهن ، مقبولة لذلك النظام ولهن أنفسهن ، وبينما تبدو
القصيدة كما لو كانت تتأى بنفسها بدرجة من الرضا عن قلق المرأة والكرب الذى
تعانيه بسبب فقدانها لجاذبيتها بتقدمها فى السن ، وهو أمر لا مفر منه ، إلا أن ما
تبنيه حقاً هو وعى المرأة الذكر ، وهو وعى خال من المجاملة . لكن السطح الفضى

الهش للمرأة يتحول فى النصف الثانى من القصيدة إلى بحيرة ، مما ينقل لنا إحساساً بوجود أعماق خفية . تبحث المرأة فى تلك «الأعماق» عن «حقيقتها الفعلية» . هل يمكن أن يكون ما تبحث عنه المرأة وتجده هناك صورة للغضب الذى يرفض الانصياع والمصالحة ، تصعد ومضاتها إلى السطح مثل سمكة خطيرة «رهيبة» ؟

كانت النتيجة الطموحة لكتاب جيلبرت وجوبار «المرأة المجنونة فى العلية» The Mad-woman in the Attic كتابتهما لخطه دراسة ستصدر فى ثلاثة أجزاء بعنوان «أرض لا أحد : مكان الكاتبة فى القرن العشرين» No Man's Land : The Place of the woman Writer in the Twentieth Century (١٩٨٨) . يعادل هذا المشروع فى طموحه أعمال التراث الأدبى التى كتبها نقاد أدب ذكور ، مثل هارولد بلوم ، والتى ذكرناها فى الفصل الثانى ، والدراسة - كما يوحى العنوان - استمرار للتحليل التفصيلى الذى تجريه المؤلفتان للتفاعل الممتد بين الكتاب الذكور والكاتبات الإناث من القرن التاسع عشر حتى القرن العشرين ، والذى غالباً ما يتحصن له كل فريق تجاه الآخر ، لكنه تفاعل مثمر إبداعياً . وهما تركزان على الأدب الحدائى وأشكال القلق والصراعات التى ثارت لدى كل من الأدباء والأديبات مع تزايد تأثير ونجاح النساء الداخلات إلى سوق الأدب .

تلمح الناقدتان إلى أن نجاح الكاتبات قد أنتج مشاعر مركبة ومتناقضة . وعلى عكس الأجيال السابقة من الأديبات ، يمكن لأديبات القرن لعشرين أن ينظرن خلفهن إلى السلف من بنات نوعهن القويات اللاتى سبقتهن . أخيراً ، يمكن للأديبات البنات أن يفكرن فيمن سبقهن من الأديبات الأمهات ، لقد تم إنشاء تراث أدبى أنثوى . تستخدم جيلبرت وجوبار نموذجاً فرويدياً للتطور النفسى لتحليل الصعوبات التى يجلبها هذا الاختيار على الكاتبات . وهما تتبعان فرويد فى تسمية هذا النموذج «عقدة الانتساب» "Affiliation complex" ، أى الحاجة إلى التوحد الوجدانى مع الأدب أو مع الأم ، وقد جادلت شووالتر فى أن الكاتبات المبكرات أمكنهن أن يتوحدن وجدانياً أو ينتسبن إلى تراث أدبى أبوى فقط ، وأن يدمجن قيمه فى ذواتهن ، ويسعين لتقليد قوالبه . ووفقاً للنموذج الفرويدى للنضج ، فإن هذا هو السبيل «الطبيعى» للتطور النفسى للبنات . فحين تكتشف البنت أن أمها قد «تم إخصاؤها» مثلاً ، فإنها ترفض أول توحد وجدانى محب معها ، وتتحول بدلاً من ذلك إلى الأب كمصدر للقوة والسلطة (٢٨) . تجادل جيلبرت وجوبار فى أن الانتساب الضرورى للأب كان بالنسبة لكاتبات القرن التاسع عشر أمراً

بسيطاً غير معقد على الأقل ؛ بينما صار مسألة أكثر إثارة للمتابع بالنسبة للكاتبات الحديثات . إن وصول الأديبات الأمهات القويات لا يوحى فقط للمرة الأولى بضعف الأدباء الآباء الذين كانوا يوماً ما عظماء ، لكنه يجلب أيضاً القلق من احتمال تمتع الأمهات بالقدرة على إخصاء البنات . تكتب جيلبرت وجوبار : «نحن مقتنعتان الآن بأن الفنانة حين ينظرن إلى مثل هؤلاء الأسلاف من الكاتبات ويقرنهن ، فإن استقلالية تلك الشخصيات تتعقبن وترعبهن ، ونحن في الحق نشك في أن الحب الذي تبعث به الكاتبات إلى الماضي ملوث بقسوة بمشاعر متداخلة هي مزيج من التنافس والقلق (٢٩) . وأنا شخصياً أجد هذا التحليل لقلق النساء في مواجهة التراث الأدبي الأنثوي الذي تأسس أخيراً أقل إقناعاً لي من الأفكار الواردة في كتاب المرأة المجنونة في العلية The Madwoman in the Attic .

وإليك فيما يلي قصيدة من مجموعة كتبتها الشاعرة الروسية مارينا تسفيتايفا Marina Tsvetayeva لزميلتها المعاصرة الأكبر سنّاً أنا أخماتوفا ، والتي تعبر بلا شك عن مشاعر متضاربة نحو موضوعها ، هل تحتوى تلك القصيدة على إحساس بانشقاق الذات ، «عقدة انتساب» تتجه فيها الكاتبة نحو سلف لها صورة الأم من أجل الحصول على الرعاية والحب ، لكنه إحساس ممزوج بخوف قوى من قوتها المرعبة ؟

من «قصائد إلى أخماتوفا»

يداي تمسكان برأسي ، وأنا أقف .

ماذا عن مكائد الشر !

أغني ، ورأسي ممسوكة بين يدي

في تألق أواخر الفجر .

آه ، ها هي كسارة عنيفة تلقيني
بلا نظام ولا ترتيب .
إني أغنى لك ، لأنك فريدة بيننا ،
كما أن قمر السماء واحد فريد .

لأنك طيرت غراباً إلى قلبي
يشق عمى السحب الرمادية .
إنك ذات أنف معقوفة ، وغضبك - كطيتك -
سهم من سهام الموت .

ولأنك غطيت بلبلك
الذهب الرنان للكرملين الذي يخصني ،
ولففت حبلاً حول حلقي ،
فقد خنقتيني بغنائك

آه ، إني لمحظوظة ! فلم يحدث أبداً
أن احترق فجر بمثل هذه القوة الجبارة .
إني لمحظوظة ! لأنني حين أجعل منك هدية ،
أبقى أنا متسولة .

وأنت يا من صوتها دوار معتم

ضيق على كل أنفاسي ،

لقد سميتك ربة الفنون الملهمة لتسارسكوييا سيلو ،

وأنا أول من منحك هذا اللقب (٣٠) .

أعتقد أن فكرة عقدة الانتساب يمكن أن تساعد في اتضاح رؤيتنا للقصيدة الصعبة ذات العاطفة المشبوبة ، هناك إحساس واضح - يبدو حتى في الترجمة - بإعجاب الشاعرة ، بل إعزازها الشديد للقوة الشاعرية لأخماتوفا : ففوة أمانتها تشق طريقها إلى القلب ، وغضبها «سهم من سهام الموت» . وحيث إن هناك اعتقاد بأن للقمر تأثير على الإلهام الشعري ، بل حتى على نوبات الجنون الإلهية ، فأخماتوفا تشبه «قمر السماوات الواحد الفريد» . وتوحى القصيدة أيضاً بأن أخماتوفا هي التي خلقت الشروط التي جعلت من الممكن لتسفيتاييفا أن تمتلك صوتاً شعرياً ؛ فليل الشاعرة الأكبر سنّاً هو الذي ولد نهار الشاعرة الأحدث سنّاً : «أه ، إنى لمحظوظة ! فلم يحدث أبداً أن احترق فجر / بمثل هذه القوة الجبارة» . لكن المديح والاعتراف بالدين يظللها إحساس بالخوف والضعف تجاه قوة أخماتوفا ؛ فصوت الشاعرة الأكبر سنّاً «دوار معتم» ، «يضيق على كل أنفاسي» : «لقد خنقنتي بغنائك» . لكن رغم ذلك التضارب ، لم تُسحق الشاعرة الأحدث سنّاً نهائياً . تنتهي القصيدة بزعم تندمج فيه أخيراً المنافسة بالحب اندماجاً تاماً : «لقد سميتك ربة الفنون الملهمة لتسارسكوييا سيلو / وأنا أول من منحك هذا اللقب» . والنتيجة ، كما تقول تسفيتاييفا ، إن صوتي - الذي منحني إياه - قد منحك هوية شعرية .

وهكذا يبدو أن فكرة عقدة الانتساب يمكن أن تصلح كوسيلة لقراءة بعض الكتابات على الأقل ؛ لكن من المؤكد أن الأمر سيصير تناقضاً ظاهرياً يكسر القلب إذا كانت كل الدراسات العلمية التي تهدف إلى إنشاء تقاليد أنثوية وتراث أدبي أنثوي سيحل محلها ببساطة الإحساس الذي ينتاب الكتابات بالضعف والعزلة في التراث الأدبي للذكور ، مع قلق وانشقاق ذاتي تجاه الأسلاف نوات الصورة الأمومية اللاتي تمت استعدادتهن مجدداً . ما الذي حدث لإحساس مويرز بالقرابة التي تستجيب لها المرأة في صوت امرأة أخرى ؟ هل يطفئ العداء والتنافس هذه القرابة بمثل هذه

السهولة ؟ إن تحليل جيلبرت وجوبار لعقدة الانتساب مفيد فى التحذير من أى رأى يسعى للإرضاء أو يتميز بالإفراط فى المثالية بالنسبة للعلاقات المحتملة بين الكاتبات ، وربما كانت وولف على حق فى قولها بأن النساء يفكرن القهقرى من خلال أمهاتهن ، لكن تأثيرهن يكون دائماً قوياً ومعقداً ، وليس حميداً على الإطلاق .

نحتاج أيضاً إلى أن نعى التأثير القوى السابقين من الذكور - مثل هارولد بلوم - على تفكير الناقداات الأمريكيات النسويات من أمثال جيلبرت وجوبار ، كما رأينا فى الفصل الثانى ، يضع بلوم نظريات للإبداع الأدبى معتبره نتاجاً للقلق المضاد الذى ينتاب الكاتب من سلف قوى سبقه . إن ما ينتج النص الجديد هو حاجة الكاتب إلى أن يخلف خصمه أو يتغلب على الكلمة المبدعة للخصم ، أو هو - وفقاً لرؤية بلوم - إساءة قراءة الأعمال السابقة بقوة powerful misreading أو نقضها أو إصلاحها . توضح جيلبرت وجوبار كيف أن القلق الذى تشعر به الكاتبات اللاتى يواجهن تراثاً أدبياً ذكورياً قوياً يرسم صورة بديلة للنساء كـ «متوحشات» أو «ملائكة» ، قد أنتج إساءات قراءة مبدعة لتلك النصوص السالفة كى تعبر الكاتبات عن حبات خفية فيها غضب ، واحتباس ، وجنون ، وانشقاق ذات . لقد علمتنا خبرة القراءة القائمة على أساس التعرف على هذا الإحساس بالقلق الإبداعى والخصومة فى كتابات النساء أن نقارب أعمالهن بروح مستجيبة لما يمكن أن يكون فيها نواحى الازدواج ، والحكى العرضى ، وتقنيات الإخفاء ، لكن الناقداات النسويات يجب أن يحترسن من التسرع فى تبنى أعمال شعرية قائمة على نماذج مذكورة من الخصومة والتنافس كمنبع رئيسى للطاقة الفنية ، كما أن هناك خطراً من أن يتحول «نقد النساء» الذى يؤكد على الصفة المرضية لتفاعل الكاتبات مع تراث أبوى (أو حتى أموى) - على أساس أن ذلك التفاعل يسبب انشقاق الذات والجنون - إلى بحث فى جماليات المعاناة والتضحية . نحتاج أيضاً إلى أن نسأل عما إذا كانت هناك طرق أخرى أكثر إيجابية يمكن للكاتبات أن يستجبن بها للتراث الأدبى الذكرى الذى يتهددهن ، والذى يتكون من أساطير كراهية النساء ، والنساء المتوحشات اللاتى يهددن نار الإبداع المشتعلة فى رؤوسهم ؟ هل هناك ضحك خفى كما أن هناك غضب خفى ، روح هدامة يحركها سوء حظ مؤنث قادرة على أن تحاكي ساخرة أو تنتحل قصص الذكور ، وأساليبهم وقوالبهم أو تعيد تشكيلها ؟

ما وراء القلق : الكتابة كعملية انتحال

إن أوضح مثال على الضحك التعس للنساء هو سخرية فيرجينيا وولف ومحاكاتها الساخرة في "غرفة تخص المرء وحده" A Room of One's Own ، التي قدمتها أصلاً كمحاضرتين بكتيات المرأة الجديدة التابعة لجامعتي نيونهام وجيرتون . تتبنى فيرجينيا وولف ، في هذا العمل ، لهجة تواضع وتبجيل مصطنعين تجاه مؤسسات وتقاليدي كليات الذكور كي تسخر من مزاعمهم الأبوية عن السلطة والمعرفة . تبدأ فيرجينيا وولف بوصف لقائها بعالم النخبة المحظوظة ، بينما يطاردها على الممر المفروش بالحصى شمس ساطع ضبطها تغامر بالتسلل إلى قطعة أرض مكسوة بالعشب الناعم ، مخصصة لأقدام الحاصلين على الزمالة والعلماء الباحثين . وعندما وجدت نفسها في المربعات المحصورة «لللقاءات القديمة» لاحظت ببراءة هدامة كيف أن «خشونة الحاضر تبدو كما لو كانت في طريقها للزوال لتحل محلها نعومة ، وبدا الجسد كما لو كان في مقصورة زجاجية معجزة تحتويه ، ولا ينفذ إليه من خلالها أي صوت ، و [صار] العقل محرراً من أي اتصال بالحقائق الواقعية»^(٣١) . وهي تسخر من أشكال الخطاب الموسوعي الذي تحتضنه تلك المقصورات الزجاجية الأكاديمية ، والذي يمارس ألعاباً بالهوامش ذات الطابع العلمي والمراجع العلمية ، لكنها بينما كانت تسخر على هذا النحو من الأشكال التربوية التي حازت مرتبة الشرف عبر الزمن ، هدفت مراجعها وإحصائياتها إلى إثارة تلك العقول التي طال «تنعيمها» و «تحريرها من أي اتصال بالحقائق الواقعية» ضد العدالة الخشنة التي يوجد لها انعدام المساواة الاجتماعية والاقتصادية للنساء .

وتصادف أن ظهرت في نفس الوقت أنثى أخرى باسم وولف (*) ، الكاتبة الألمانية كريستا وولف Christa Wolf ، وهي ذئبية في ثوب الحملان انتحلت هي أيضاً قالب المحاضرة وأعدت تشكيل هذا القالب ذا الهيبة ، من حيث ارتباطه بمعاني الخطاب الصادق المسيطر غير الشخصي . وفي عام ١٩٨٢ فازت وولف بمنصب أستاذة زائرة محاضرة بجامعة فرانكفورت ، حيث طلب منها أن تلقى خمس «محاضرات عن جماليات الشعر» . بدأت وولف سلسلة محاضراتها بتبنيها الساخر للهِجَة «إلقاء

(*) في النص Female Wolf ، وهنا تلاعب بالألفاظ الإنجليزية ، فالمقصود الكاتبة الألمانية كريستا وولف ، لكن العبارة تعطي أيضاً معنى «الذئبة» (الترجمة) .

المحاضرة» لا لشيء إلا لتنكر على المحاضرة ما تدعيه من سلطة : «سيداتي سادتي : يحمل هذا المشروع بعنوان «محاضرات عن جماليات الشعر» لكنى سأخبركم حالاً بأننى لا أستطيع أن أقدم لكم شيئاً عن جماليات الشعر ، إن نظرة واحدة إلى معجم كلاسيكيات العصور القديمة Classical Antiquity Lexicon تكفى لتأكيد شكوكى بأننى أنا نفسى لا أملك من تلك الجماليات شيئاً» (٣٢) . وتمضى وولف لتؤكد احتياجها لتبنى «نهج شخصى» و «استخدام قوالب تعبير ذاتية متنوعة» (٣٣) . و «القوالب الذاتية» التى تستعرضها وولف كى تنتحل قالب المحاضرة وتطوعه لصوت المرأة وأغراضها عبارة عن محاضرتين قدمتهما بأسلوب غير رسمى ، قدمت فيهما صور رحلات قامت بها ، استعادت من خلالها ذكريات استجاباتها الشخصية لمغادرة جمهورية ألمانيا الديمقراطية لأول مرة لتزور اليونان ، وقدمت محاضرة مكونة من سلسلة من مقتطفات من يوميات عمل كانت تدونها على شكل مذكرات شخصية عن «المادة التى صنعت منها الحياة والأحلام» (٣٤) والتى شكلت مزيجاً شديداً التداخل من أفكارها الشخصية عن الأحداث اليومية الخاصة ، والسياسة الدولية (المحادثات التى جرت بشأن السلاح) وتاريخ الماضى (حرب طروادة ، والثقافة المينوية الخاصة بحضارة كريت القديمة) ؛ كما قدمت فى محاضرة خطاباً كتبته لصديق . . . وأخذت المحاضرة الخامسة والأخيرة شكل تقديم مسودة لرواية بعنوان كاسندرا Cassandra .

وقد صارت كاساندرا Cassandra بنورها أسلوباً جديداً لانتحال القوالب السائدة لصالح النساء ، ففيها تعيد ولف تشكيل الأساطير الكلاسيكية عن سقوط طروادة ، إذ تنظر إلى تلك الأساطير بعين الخيال من منظور مؤنث ، هو منظور كاساندرا ، الأميرة والعارفة الطروادية التى عوقبت على عصيانها لأبولو بأن حكم عليها بمصير المرأة ، ألا يصدقها أحد أبداً باعتبارها مجنونة . إن ضمير المتكلم الذى تستخدمه ولف لسرد روايتها أسلوب ذاتى مكثف بحيث يشد القارئة / القارئ بكل جوارحهما ليأخذا مكان كاساندرا ، ويجعلهما يشعران بالضعف المثير للعواطف لصوت ورؤية المرأة اللذين يتعرضان للسخرية والإهمال فى عالم يهيمن عليه عنف الذكور ، وحروبهم وسياسات القوى التى يضعونها .

سأعود مرة ثانية إلى استخدام النساء للمحاكاة الساخرة وانتحال القوالب لصالحهن فى الفصل السادس ، ولكنى سأعطى الآن مثلاً أخيراً على التجاوزات الجريئة التى تقوم بها المرأة الكاتبة حين تخطو إلى قطعة الأرض المعشوشبة المخصصة

لدواذر الذكور المجلين ، وتقبض على الأساطير المقدسة وتعتبرها فضاء يخصها ، فلنلق نظرة أخرى على «التفاحات الذهبية» The Golden Apples لإيودورا ويلتى . لقد أخذت ويلتى قصيدة كتبها واحد من عظماء رموز الشعر فى القرن العشرين : و. ب. بيتس ، وهى قصيدة «أنشودة أنجس المتجول The Song of Wandering Aengus» ، ودمجت خيوطها فى نسيج محكم مع ما كتبتة هى من نثر . تستخدم قصيدة بيتس أسطورة أيرلندية لتمثل الفكرة الأدبية المألوفة ، الشاعر الذكر الذى تطارده ربة الشعر الملهمة له التى تتخذ هيئة أنثى تعذبه بأن تعشمه بوصالها ثم تحرمة من الوصال . أما إنجاس فهو مدفوع بـ «نار مبدعة ... تتأجج فى [رأسه] » ، وهو يسمع نداء باسمه بصوت «فتاة يشع منها ضوء خافت» ثم «تتلاشى فى الهواء المبهج» . وبذا يبدأ إنجس فى رحلته الشعرية التى تستغرق حياته بأكملها ، فيتجول بحثاً عن هذا الجمال الذى لم يحظ منه إلا بلمحة خاطفة ، ويقرر فى النهاية أن يقطف «تفاحات القمر الفضية ، وتفاحات الشمس الذهبية» .

والسؤال الضمنى الذى يتردد طوال سلسلة الحكايات التى كتبتها ويلتى هو : هل يحدث هذا لو أن التى كانت مدفوعة للتصرف بحافز إبداعى بطله وليس بطلاً ؟ ما الذى يحدث لو أن «الفتاة التى يشع منها ضوء خافت» هى التى كانت نيران الإبداع تتأجج فى رأسها - وهى فتاة غير مسموح لها بحرية قضاء حياتها فى التجول فى إثر الرؤى؟ إننا نلمح فى قصص التفاحات الذهبية كلها هؤلاء الفتيات اللاتى يشع منهن ضوء خافت وهن يتلاشين فى الهواء لأن ما أرادته حقاً كان - مثل ملاحظات الصبى لوتش لنيران الأنسة إيكهارت المشنومة - «إن ما أرادته حقاً هو لفحة من الهواء ... دعها تحاول إشعال النيران فى تلك الغرفة الخالية من الهواء . تلك هى النزوة التى تسعى البنات والنساء لتجربتها» ^(٢٥) . إن ويلتى تقبض على جمال ولذعة قصيدة بيتس وتعيد تشكيلها فى إحساس من العجب والألم لروح الحرية والرؤية الشعرية التى تتوهج فى سلسلة بطلاتها ، لتتلاشى فوراً وتنطفئ ثم تعود لتتردد بين الوميض والخبو حتى تتوهج مرة أخرى .

ربما تكون الصورة التى ترسمها ويلتى للنيران المرنة لمخيلة الأنثى استعارة أكثر ملائمة للطاقة الإبداعية للكاتبات من الاستعارة التى وردت فى كتاب «المرأة المجنونة فى العلية» . وكلما ازداد فهم ومعارف النساء ككاتبات ، يتضح أن إنتاجهن وابتكاراتهن الفنية قد قاومت الحبس دائماً ، رغم كل الصعوبات التى يعانينها بسبب وضعهن ،

وكل العقبات التى تقف فى طريقهن . وهناك دراسة أجرتها حديثاً جين سبنسر Jane Spencer بعنوان نهضة المرأة الروائية The Rise of The Woman Novelist (١٩٨٦) ، تعطينا مثلاً طيباً عن كيف يمكن أن تستخدم النساء القوالب التى تبدو الأكثر تحفظاً لخدمة أغراض تقدمية حين توضع تلك القوالب فى أيديهن . نرى من النظرة الأولى أن السرد الروائى التربوى قد تطور خلال القرن الثامن عشر ، وتناول إعادة تشكيل البطلة التى تكون فى البداية منحرفة عن جادة السبيل والتى حين تُكشف لها حماقة أرائها غير التقليدية أو «غير المؤنثة» ستبدو منصاعة تماماً للسلطة الأبوية ، وهذا مثال نموذجى للمرحلة التى ذكرتها شوالتر ، والتى هضمت فيها النساء القيم الذكورية ودمجتها فى نواتهن وحاكينها . لكن جدل سبنسر مقنع حين تقول إن الأعمال التى تولفها إناث لا تقدم لنا فقط بعضاً من أهم الإنجازات المؤثرة للكاتبات الروائيات ، لكنها تحتوى أيضاً على تضمينات تقوض تحفظهن الأخلاقى الظاهر .

تمثل الحبكة التى تتبع التطور التدريجى للوعى الذاتى للبطلة أثناء تعلمها من أخطاء تفاهتها وحماقتها السابقة رسالة فحوها الخضوع والانصياع - وعادة ما يتم ذلك بواسطة توجيه أخلاقى حازم تتلقاه من زوج المستقبل - إلا أنها رغم ذلك تثير أيضاً اهتماماً فنياً متزايداً بالوعى الداخلى للبطلة . توضح سبنسر أن الواقعية النفسية التى صارت الملمح المركزى الذى يقابل بترحاب فى رواية القرن التاسع عشر كانت بالكامل تقريباً من إنجازات أحد تقاليد الروائيات النساء ، وقد وصل هذا التقليد إلى أقصى مراحل نضجه فى أعمال جين أوستين ، إن تأسيس الحياة الداخلية للبطلة كحياة مركبة متميزة وحساسة كان أمراً مخالفاً - ولو بشكل ضمنى - للمزاعم السائدة فى هذا الوقت التى أنكرت على النساء أى مسئولية فى اختيار من يتزوجنه ، وأصررت على أن التدنى متأصل فى طبيعة عقل الأنثى . تكتب سبنسر : «إن تقليد البطلة التى أعيد إصلاحها يحمل فى أساسه خرافة تعمل فى الاتجاه المضاد لاحتجاج النسويات ، لكن هذا التقليد - مهما كان حجم الخرافة الموجودة فيه - يتضمن افتراضاً بأن النمو المعنوى للنساء كان أهم وأكثر تشويقاً مما فكر فيه السابقون ... إن [Emma] هى أول شخصية فى الأدب الروائى الإنجليزى - سواء من شخصيات الذكور أو الإناث - امتلكت حياة معنوية خلقتها كاتبها بمثل هذا الثراء ، لكنها - للمقارنة - حلتها أيضاً بعمق . ولم يصل رسم شخصيات الرجال فى الرواية إلى مستوى يضاهى ذلك إلا بعد أن وضع المثل الذى قدمته أوستين معالم هذا الطريق» (٣٦) .

وكما توضح دراسة سبنسر ، لعبت الروائيات فى القرن الثامن عشر - اللاتى طوى النسيان معظمهن الآن - دوراً محورياً فى تطوير الحس المركب بأعماق النفس ، وهو ما يعتبره الكثير من القارئات والقراء أجمل إنجاز للرواية الواقعية فى القرن التاسع عشر ، تهدف مثل هذه الروائيات إلى تمثيل تفاصيل التفاعل بين التطور النفسى والمعنوى للشخصيات المحورية وبين عالمن الاجتماعى الذى يحدد حتميات حياتهن ، لكن لهذا السبب نفسه ، كان على القالب الواقعى أن يظل داخل حدود الواقع الفعلى إذا أراد أن يحافظ على إيهامه بأنه يقدم الحياة حقاً وصدقاً . يمكن أن يشكل هذا مشكلات للكاتبة الأنثى : حيث إن الواقع الفعلى لحياة النساء قد تم تحديد نطاقه ، فلا بد أن يحدد أيضاً نطاق الخبرات التى تتاح لبطلات الرواية الواقعية ، بل إن المشكلة تكون أكثر حدة بالنسبة للكاتبة التى تريد أن تقترح مصائر بديلة وطرق وجود مختلفة للنساء ، لهذا السبب انجذبت الكاتبات دائماً إلى تقليد الرومانس حيث إنه يقدم سبيلاً معترفاً به للتخلص من التقاليد المقيدة للنساء .

وعلى عكس مزاعم الواقعية ، كانت تقاليد الرومانس والفن القوطى تعتنق دائماً التحولات السحرية للهوية ، والقفزات الروائية فى الزمان والمكان ، والاهتمام بما هو لا عقلانى ، وانفعالى ، وعنيف . ربما استوعبت الروائيات المبكرات ، مثل أن رادكليف Ann Radcliffe ، بل حتى إيميلى بروننتى ، القالب الشعبى للرواية القوطية لأنه سمح لهن بقضاء روائى يكفى لاستكشاف أقصى أطراف الانفعالات الوسواسية ، المحرمة عدا ذلك على كل الإناث ، من بطلات الروايات ومؤلفاتها . تخلق إلين مويرز فى كتابها «الأدبيات» Literary Women قضية مثيرة للاهتمام من رؤيتها للرواية القوطية فرانكشتاين Frankenstein التى ألقتها ماري شيللى كاستكشاف خفى لأحاسيس الألم والرعب التى قد تنتاب النساء أثناء عملية الوضع ، والتى لا تجد أى سبيل شرعى للتعبير عنها فى إطار خطاب الحب الأمومى الذى فرضت عليه صبغة الطهر والمثالية . كانت ماري شيللى فى السادسة عشرة من عمرها حين وضعت ابنة غير شرعية ، ولدت تلك الطفلة مبتسرة وعيلية ، وعاشت لمدة شهر واحد ، حملت خلاله ماري شيللى للمرة الثانية . تكتب مويرز : «تكشف ماري شيللى عن ورش العمل التى أسفرت عن إبداعاتها فى مذكراتها وخطاباتها ، حيث جمعت شتات مادة عملها لتكون منها نوعاً جديداً من الأعمال الأسطورية الرومانسية . تسجل الكاتبة فى تلك الخطابات والمذكرات قصة رعب عن الأمومة من نوع لم تقدمه السير الأدبية بعد ذلك حتى أتت سيلفيا بلاث» (٢٧) .

توضح مويرز أيضاً الجاذبية الإيجابية التي يقدمها المحيط الغرائبي للكثير من الروايات القوطية الرومانسية للنساء الكاتبات اللاتي غالباً ما تكون حريتهن الشخصية مقيدة بشدة^(٢٨) . تستمر النقلة التحولية من العالم البيتي المؤلف في جذب الكاتبات ، ليس فقط كخلفية غرائبية تفضلها الروايات الرومانسية من نوع Mills and Boon فالكاتبات الجادات أيضاً يلجأن إلى تلك النقلة كي يبنين روايات طوباوية ، غالباً ما تستلهم الروح النسوية ، يستكشفن فيها إمكانات جديدة تماماً للمصير الأنثوى . وقد تحولت كاتبات مثل مارج بيرسى Marge Piercy ، ومارجريت أرتوود ، ودوريس ليسينج وأورسولا لي جوين إلى أجناس أدبية لا تتبع المذهب الطبيعي ، مثل الخيال العلمي والفانتازيا ، ليحررن أنفسهن من محدوديات الحبكة ورسم الشخصيات حسب المذهب الواقعي . وتتابع جانيت كينج Jeannette King في كتابها دوريس ليسينج Doris Lessing (١٩٨٩) تزايد امتعاض ليسينج من القيود التي تفرضها التقاليد الواقعية على قدرتها على استكشاف وكتابة قصص بديلة عن النساء ، وحركتها تجاه قوالب الخيال العلمي لتجد حرية أوسع لرؤاها الفنية . ويتلك الطرق كان للكاتبات أثر هام على تحطيم بعض الحدود المقيدة التي تفصل الثقافة الرفيعة عن الثقافة الشعبية ، وتحدي بعض التقسيمات التراتبية في القائمة الطويلة للتراث الأدبي .

وقد قامت الناقداات النسويات أيضاً بدور رائد في نظام انتقاء النصوص التي تقرر في الدراسات الأدبية ؛ فقد جذبن الانتباه النقدي الجاد للأجناس القوطية والرومانسية ، وأصررن على وجود طاقة تخيلية لدى كاتبات مثل لويزا ماي ألكوت Louisa May Alcott وهارييت بيتشر ستو ، اللاتي كان النقاد الذكور يحتقرونهن من قبل رغم - أو حتى بسبب - ارتفاع مبيعات مؤلفاتهن بدرجة تكسر الأرقام القياسية لمبيعات الأعمال الأدبية^(٢٩) .

وكما يقترح هذا الفصل ، فإن مسعى الناقداات النسويات لإرساء وتحليل تراث كاتبات النساء قد جنح إلى النظر أولاً في جنس الرواية . هناك سببان واضحا لذلك : نظراً للاهتمام المبكر للناقداات النسويات بتمثيلات الذكور للنساء كان من الطبيعي أن ينظرن في الروايات والقصص القصيرة التي كتبتها نساء للبحث عن صور إيجابية لحياة النساء مضادة لتمثيل الذكور لحياتهن . والأهم ، أن الرواية بدت كأنها القالب الأدبي الذي جعلته النساء الكاتبات قالبهن المفضل الأول ونجحن في صياغة كتاباتهن فيه ، كان هناك بالفعل تراث عظيم من أعمال الكاتبات ، مثل أوستين ، والأخوات برونتي ،

وجورج إليوت ، يمكن للناقذات أن يبينن عليه ، وأهم سبب لهذا هو أن الرواية كانت جنساً أدبياً جديداً نسبياً ، فكانت أقل هيبة من بقية القوالب الأدبية . ولأن الرواية لم يكن لها جنور كلاسيكية ، فقد اعتبرت طوال معظم القرن الثامن عشر ، بل حتى القرن التاسع عشر ، قالباً يناسب أساساً التسلية الخفيفة للقارئات من النساء ، وهكذا واجهت النساء اللاتي كتبن في هذا القالب الأدبي مقاومة أقل ممن كتبن في غيره من القوالب . وتقترح وولف أيضاً سبباً إيجابياً آخر : «كل القوالب الأدبية الأقدم كانت قد صلبت عودها ورسخت في الوقت الذي صارت فيه المرأة كاتبة . الرواية وحدها كانت حديثة السن بما يكفي لجعلها لينة طيبة في يديها - وربما كان هذا سبباً آخر يفسر لماذا كتبت المرأة الروايات» (٤٠) .

إستملاك التراث الشعري :

ويبدو الآن أن هذا الرأي في التاريخ الأدبي للنساء يحتاج على الأرجح إلى مراجعة ؛ فالمزيد من البحوث تكشف عن أن النساء كن دائماً مشاركات - ولو بعيداً عن الأنظار - طوال تاريخ الشعر / خاصة في التراث الشعري المرتبط بالقوالب المنطوقة أو المغناة ، أى بالشفاهية : أغنيات البالاد (٤١) ، وأغنيات الأطفال ، والرقى والأحاجي ، والأغنيات الشعبية (٤٢) . ويرجح أن يؤدي المزيد من العمل في هذا المجال إلى إظهار أن النساء احتلن مكاناً مركزياً في الكتابة في تلك القوالب ، وإظهار الطريقة التي عمل بها التراث الشفاهي كمصدر مجدد للحياة الخيالية للقوالب الأكثر هيبة في الأدب القومي . كان الجو المحيط بالنساء يجعلهن يشعرن بأنهن أقل حظاً من الرجال ، بل بأنهن حتى منقوصات الكفاءة - على الأقل حتى زمن وولف - بسبب عدم حصولهن على تعليم كلاسيكي . في كتاب غرفة تخص المرء وحده A Room of one's Own تعبر وولف عن إحساسها بالحرمان الظالم من خلال تقريرها الافتراضي عن مصير جوديث ، أخت شكسبير الموهوبة : «كانت تضارعه حباً للمغامرة ، وثراء في الخيال ، وتلهفاً لترى العالم كما فعل هو ، لكنها لم تذهب إلى المدرسة ، لم تتح لها فرصة تعلم قواعد اللغة والمنطق ، ناهيك عن قراءة هوراس وفيرجيل» (٤٣) . لكن رغم حصول الرجال على ميزة ، هي أن الإرث الثري للأدب الكلاسيكي كان في متناولهم ،

(*) البالاد قصيدة من ثلاث مقاطع ، يتكون كل مقطع منها من ثمانية أو عشرة أبيات (المترجمة - عن قاموس المورد) وهي أقرب إلى الموال في التراث الشعري العربي .

فإن ما نحسه كثيراً عندما نقرأ سبنسر ، وشكسبير ، وميلتون ، ووردزورث ، ومعظم الشعراء الذكور البارزين هو حضور الحيوية التخيلية للتراث الشعبي الشفاهي في أعمالهم ، وربما كان هذا التراث قد تشكل وتمت رعايته وتجديده بأيدي شاعرات ظلن بعيداً عن الأنظار .

إن الكثير من طرق قراءة كتابات النساء التي عرضناها حتى الآن يمكن أن تطبق أيضاً على الشعر كما طبقت على النثر . لكن ، هل توجد مشكلات نوعية خاصة تواجه النساء كشاعرات ؟ ^(٤٣) أعتقد أن الإجابة موجودة ضمناً في ما تقوله وولف عن استبعاد النساء من التعليم الكلاسيكي . لقد احتل الشعر دائماً مكانة عليا ، وهو يقوم في الثقافة الغربية بوظيفة اللغة رفيعة المستوى ، والشعر مرتبط أكثر من أى جنس أدبي آخر بفكرة عالمية الأدب ، بوصفه أكثر قالب ملائم للمعالجة الرفيعة للموضوعات الإنسانية العظمى الخالدة . ولا شك أن النساء أحسنن بالرعب من المطالبة بالولوج إلى هذا الخطاب الرفيع ^(٤٤) . في الكثير من الثقافات ، بما فيها الثقافة الغربية ، يفهم أن القوالب النظرية العامة محجوزة للذكور ، بينما يقتصر كلام النساء على المجالات المنزلية والخاصة ^(٤٥) . إن هذا التقسيم اللغوي يزيد من إحساس النساء بالمسافة الشاسعة التي تفصلهن عن لغة الشعر «العالمية» . من الشاعرات اللاتي اخترقن حاجز الثقافة «الرفيعة» بدأب وبلا خوف إليزابيث باريت براوننج ، خاصة في قصيدتها الملحمية «أورورا ترقد» Aurora Leigh . كتبت كورا كابلان Cora Kaplan مقدمة لتلك القصيدة قالت فيها : «تحدث القصيدة بضمير المتكلم بصوت ملحمي لشاعرة كبيرة ، وتكسر صمماً من نوع شديد الخصوصية ، يكاد يكون اتفاق جنتلمان بين النساء المؤلفات ووسطاء الثقافة الرفيعة في العصر الفيكتوري بإنجلترا ، يُسمح بمقتضاه للنساء بالكتابة إذا هن لزمّن الصمت حياله ^(٤٦) . جعلت قصيدة أورورا ترقد من الصعب الادعاء بأن النساء لا يمكنهن امتلاك صوت ورؤية ملحميتين ؛ القصيدة أطول من الفردوس المفقود بكثير ، وهي تأخذ الموضوع الشخصي العظيم لووردزورث المتعلق بحسم الشاعر لأمره ، لكنها تأخذه من منظور المرأة ، وتحدث بعاطفة مشبوية عن الموضوعات الكبرى التي هي مثار جدل عام في زمنها .

رأينا في الفصل الأول أن ما يسمى عمومية اللغة الشعرية كثيراً ما يرفع مكانة التعبير عن الرأي المتمحور تماماً حول الذكور . حتى لو شرع الشاعر الذكر قصداً في كتابة قصيدة مدح لامرأة ، فإن شخصية الأنثى التي بينها تكون عادة شخصية سلبية ،

إما أن تعمل كملهمة للشاعر ، أو كمرآة تعكس إحساس الشاعر النرجسى بمشاعره ،
وبشدة انفعالاته ، وبصحة أحكامه ، وشعوره بالكرب لما منى به من خسران . لا يبدو
ذلك بكل هذا الوضوح كما يبدو فى قصائد الحب التى تلقى الترحاب ، وهذا أيضاً
يسبب مشكلات كبيرة للمرأة الشاعرة ، فكيف لها أن تسكن الفضاء اللغوى لـ «أنا»
التي تنطق بالخطاب الشعري للحب ؟ بعودتنا إلى إليزابيث باريت براوننج نجدها لا تكتفى
برفض تشييط الهمة بفعل هذا التحدى ، بل تنتحل لنفسها أيضاً أرفع قالب من قوالب
شعر الغزل - السونيت - لتصيغ فيه حديثها عن عواطفها المشبوبة .

واليكم إحدى سونيتاتها من "سونيتات من البرتغالى" Sonnets from the Portuguese .
ربما يكون من المشوق أن تقرأنها / تقرأوها وفى أذهانكن / أذهانكم الحوار الذى ورد
فى قصيدة «لوسى» لوردزويرث فى الفصل الأول . هل تقع لغة باريت براوننج فى
مقدمة مشاعرها وذاتيتها كشاعرة - عاشقة أكثر من وجود روبرت براوننج كموضوع
للقصيدة وكشخص المحبوب ؟

سونيت رقم ٢٩

أفكر فيك ! أفكارى تتضاعف وتبرعم
حولك ، كما يلتف الكروم البرى حول شجرة ،
ينبت أوراقاً عريضة ، وسرعان ما لا يبقى شئ يرى
إلا الأخضر المتفرع بلا نظام الذى يخفى الغابة .
لكن ، يا نخلتى ، فلتفهم
لن أتخذ أفكارى بديلاً عنك
فأنت أعلى عندى منها ، وأحسن ! بالأحرى ،

أسرع بتجديد حضورك ؛ كما ينبغى لشجرة قوية ،
أصدر حفيفاً بأغصانك ، وأقم جذعك عارياً ،
ودع تلك الأطواق من الخضرة التى تحيط بك
تسقط بكل ثقلها ، - تنفجر ، تتطاير شظاياها ، فى كل مكان !
لأنى وأنا فى تلك البهجة العميقة أراك وأسمعك
وأتنفس فى ظلك هواءً جديداً ،
لا أفكر فيك - فأنا شديدة القرب منك ^(٤٧) .

تعبر القصيدة عن وعى بخطر الأناثية الشعرية فى شعر الغزل . توجهه باريت براوننج نقداً شديداً لأفكارها (القصيدة) باعتبارها كروماً «أخضر يمتد بلا نظام» ويهدد الثقافه وتبرعمه بإخفاء الجمال الأقوى ، جمال الشجرة . وهى تستدعى «حضور» الـ «أنت» / الذى هو أعلى ، وأحسن «ليحل محل قصيدتها . فلو أدركنا روبرت براوننج على أنه ملهم ذكر لشاعرة أنتى ، تنعكس حينئذ العلاقة المعتادة بين الشاعرة والملهم أو الشاعر والملهمة . فهذا الملهم يمنح الشاعرة «بهجة عميقة» حتى إن حضوره يوقف تيار الإلهام الشعرى : «أنا لا أفكر فيك ، فأنا شديدة القرب منك» .

لكن هل يفلت هذا من التأكيد الأناثى للذات كذات مُحبة - وهو الشيء الذى يميز شعر الغزل الذى يكتبه الذكور - بمجرد الانصياع للخضوع المؤنث النمطى ؟ هل تجد باريت براوننج لذة مازوخية فى التعبير عن خضوعها وتدنى وضعها بالنسبة لمحبيبها ، روبرت براوننج ؟ أعتقد أن المقصود بهذا تجاهل اللهجة الواثقة للقصيدة ، الأوامر التى توجهها للمحبيب : «فلتفهم ، لن أتخذ» ، «بالأحرى ، أسرع / بتجديد حضورك» . ليست هذه كلمات امرأة سلبية خاضعة ، لكنها كلمات شاعرة أمرأة ناهية ، هناك أيضاً إعلان يكاد يكون تصريحاً بالانشوة الجنسية المؤنثة البهيجة والوصول إلى ذروة الإشباع الجنسى : «أصدر حفيفاً بأغصانك ، وأقم جذعك عارياً ، / ودع تلك الأطواق من الخضرة التى تحيط بك / تسقط بكل ثقلها ، - تنفجر ، تتطاير شظاياها فى

كل مكان !» وأخيراً يجب أن نلاحظ روح الدعابة الذاتية الموجودة ضمناً في القصيدة .
فرغم أن الشاعرة تستنكر «كرومها البرى» المكون من الكلمات التي تهدد بحجب
حضور المحبوب ، إلا إن هذا الحضور نفسه مبنى بأكمله من تلك الكلمات . علاوة على
ذلك ، تقلم الشاعرة «الأخضر الممتد بلا نظام» لتجعل منه هذا السونيت ، الذى هو
أكثر القوالب انضباطاً . تكتب أنجيلا لايتون Angela Leighton ، التى أدين بالفضل
للفصل الممتاز الذى كتبتة عن شعر الغزل عند باريت براوننج :

وهكذا ، ولكل ما فى السونيتات من تحقيق ذاتى ، فإنها
تكشف عن معرفة بقوة كتابتها ، باريت براوننج تعرف أنها كى
تحكم «القوة الموجودة على طرف قلمي» يعنى أن تدخل فى لعبة
سياسية من ألعاب الذات والموضوع ، يتحقق الكسب لأحد
طرفيها على حساب خسارة الآخر . ويسبب كل احتجاجاتها ،
فإنها لا تتخلى عملياً عن حقها كامرأة فى القول (٤٨) .

تزعّم مويرز أن باريت براوننج قد أثرت تراث شعر النساء بمتتاليات سونيتاتها
البرتغالية : «طوال الطريق إلى أننا أخصامات وما بعدها ، يبدو أن الحضور المبدع
للسيدة براوننج يهيمن على تراث شعر الغزل الذى كتبتة نساء» (٤٩) .

ومنذ بواكير القرن العشرين بدأ تراث أدبى آخر فى تأكيد تملكه للغة الشعر
العالمية وغير الشخصية . ذلك هو التراث الطليعى المنتمى للحادثة ، خاصة كما قدمه
ت. س. إليوت فى مقاله ذى التأثير الطاغى «التراث والموهبة الفردية» ، وأعلن فيه أن
الشاعر الحقيقى لابد أن يكتب ، لا من وحى إحساسه ، بل من وحى وعيه الذى «لا
يتخلى عن أى شئ يتعلق بالموضوع ، ولا يلغى شكسبير أو هومير ، أو رسوم الفنانين
المجدلين على الصخور» (٥٠) . يزعم النقاد أن إليوت قد حقق الصوت غير الشخصى
للتاريخ فى القالب الجديد الذى ابتكره لقصيدته الأرض الخراب ، وذلك عن طريق
استخدامه أساساً للإشارات الضمنية والشخصيات الكلاسيكية والأدبية . وفى كتابهما
أرض لا أحد ، تجادل جيلبرت وجويار فى أن الكتاب الحداثيين من أمثال إليوت ،
وعزرا باوند Ezra Pound ، وجيمس جويس James Joyce قد أسسوا أفكاراً أيديولوجية
عن التاريخ والثقافة كرد فعل لخوفهم من الكاتبات النساء . إن إصرار الحداثيين على
«لا شخصانية» الشاعر يرفع أعمال الشعراء الذكور إلى مرتبة العالمية ، وهو أمر

يستبعد النساء من «ذاكرة أوروبا» . فإشارات إليوت مثلاً قد رسمت بالكامل من التراث الأدبي الذي كتبه ذكور - شكسبير ، وسبنسر ، ودانتى ، وسان أوجستين ، والأساطير الإغريقية - لتبنى تراثاً أدبياً نخبويًا وأبويًا .

لكن كما رأينا عند تناولنا لقلب الرواية ، يحتمل أن تتحدى الكاتبات النساء التراثات الذكورية ويبتحنها لأنفسهن بقدر ما يحتمل أن يرهبنها ، ونحن كقارئات / قراء لأعمال نساء كاتبات علينا أن نكون على أهبة الاستعداد للتعرف على موازين وطموحات المشروعات الأدبية للنساء ، لأنهن قد لا يرفعن مثل هذه المطالب بأنفسهن ، فمثلاً ، كتبت الشاعرة الغيانية جريس نيكولاس Grace Nicholas مجموعات من القصائد بعنوانين مثل : إنها امرأة ذات ذاكرة ممتدة *It is long memoried woman* ، قصائد امرأة سوداء بدينة *Fat Black Woman's Poems* ، أفكار كسولة لامرأة كسولة *Lazy Thoughts of a Lazy Woman* . وما قد توحى به مثل هذه العناوين للناقدات النسويات هو أن نيكولاس تبني شخصيات . فى هذه الحالة ، لابد من قراءة كل مجموعة من القصائد ككل متكامل ، وأن تفهم على أنها توصيل درامى لثقافة جمعية ، التاريخ المأساوى المحبوك لمنطقة الكاريبى ، مرونة النساء السوداوات اللاتى كن عبيداً فى يوم من الأيام ، وضحكاتهن وغضبهن . إن قراءة قصيدة مختارة أو اثنتين خارج سياق المجموعة ككل لا مفر من أن يقلل من رنينها الجمهورى ، إن الاعتراف بالمخاطرة الثقافية لشاعرة مثل نيكولاس هو وحده القادر على تمكيننا من قراءة عملها بنفس درجة الانتباه المطلوبة لقراءة أعمال الكتاب الذكور من أمثال الشاعر الكاريبى ديريك والكوت Derek Walcott ، الذى يزعم صراحة أن مكانه فى التراث الأدبي الحديث يعلو حتى على إليوت فى استخدامه للإشارات الخفية .

وفى قصيدتها «الثقافة والفوضوية» *Culture and Anarchy* تتحدى أدريين ريتش الحداثة بأسلوب صريح أكثر من نيكولاس ، يشير عنوان القصيدة بعبارة ساخرة إلى عمل ماثيو أرنولد Matthew Arnold الذى يحمل نفس العنوان ، ويشرع فى قلب رأى أرنولد الذى يعلو من شأن الثقافة الرفيعة على ما أسماه «فوضوية» الذين استبعدوا من نعيم مميزاتها . إن رأى إليوت فى «الثقافة» كما مثل فى الأرض الخراب *The Waste Land* يعيد إنتاج القيم التقليدية لآرنولد ؛ فقد مثلت إشارات التاريخ ، والأسطورة والأدب كشطايما من العظمة المفقودة ، التى يظهر الحنين إلى الماضى تباينها مع الحاضر ببهرجته السقيمة ، ويعتمد استخدام ريتش للإشارات على مجاز صنع الألفه ، فهى فى قصيدتها - فى تباينها مع إليوت وأرنولد - تخطط الماضى فى الحاضر

على نحو جميل ومبدع بمهارة حرفية نسوية ، تضارع مهارة «سيدة عجوز عن الألباما بلغت التسعين من عمرها ومازالت تصنع الأحففة» . وبينما تشير إشارات إليوت إلى شخصيات عظيمة من رموز التراث الأدبي ، تأتي شطايا ريتش من تاريخ النساء الذي استبعد وضرب عليه الصمت ؛ من تلك «السجلات التي لا تعتبر عادة / ذات قيمة تكفى كى / يتم حفظها رسمياً» . والتراث الأدبي غير الرسمي الذي ترفع هذه القصيدة من شأنه هو «تاريخ المعاناة البشرية» (*) : الذي ولدته / النساء / ورعيته ، وخففن ألمه ، وعالجته بالكى ، / وأوقفن نزف دمه ، ونظفنه ، وامتصصنه ، وتحملنه» (٥١) .

لقد تحولت صورة بنيلوبى إلى أكثر صورة ملائمة للمرأة الكاتبة ، من حيث اشتغالها على سمات الدهاء ، والإنتاجية ، والمكر ، والجرأة اللانهاية التى تتمتع بها النساء الأدبيات ، لقد عملت الأدبيات فى إطار تراث ثقافى غير متعاطف معهن ، فحولن غضبهن إلى مصدر للإبداع ، وأزحن بسخريتهن الإناث المتوحشات اللاتى هددنهن فى النصوص التى كتبها ذكور ، وأعدن تشكيل قوالب التراث الأدبي للذكور بذكاء ، وأعدن تشغيل الأساطير القديمة ، وحولن الانصياع الظاهرى إلى إبداع فنى وتحدين بجرأة الثقافة الرفيعة على أرضها . إن كفاءة قراءتنا لأعمال الكاتبات مرهونة بالاعتراف التام بتلك الإنجازات العديدة والاستجابة لها .

أُتوجد جماليات للمرأة ؟

رسمت فى هذا الفصل الخطوط العريضة لبعض الإجابات على أسئلة أثيرت فى بدايته : لماذا يجب علينا أن نحتفى بتزايد إتاحة كتابات النساء للقارئات والقراء ، وما أنواع ممارسات القراءة التى يجب أن نجلبها لها ؟ مازال حقل الكتابات النقدية النسوية يثمر الجديد ، وكل ما يمكننى تقديمه هو مسح مختار لكل الأعمال التى نشرت حالياً عن الموضوع . لكنى لم أتناول بعد السؤال الأخير : هل هناك اختلاف جوهري بين كتابات النساء وكتابات الرجال ؟ لقد لُحِت نقاشاتنا إلى بعض سمات الأساليب ،

(*) عبارة «تاريخ المعاناة البشرية» مكتوبة فى النص الإنجليزى بالحروف الكبيرة ، وقد كتبها بالعربية بينط أكبر من بقية النص كعادل للصياغة البصرية للكتابة الإنجليزية (الترجمة) .

والقوالب ، والموضوعات التى يمكن أن نجدها فى كتابات المرأة . هل يمكن أن نعتبر أن هذه السمات تكون ملحقاً جمالياً أصيلاً يمكن التعرف عليه فى كتابات النساء ، أم هل يجب أن تعتبر بالأحرى ملحقاً جمالياً معارضاً ؟ هل السمات الأدبية التى نوقشت فى هذا الفصل نوع من الاستراتيجيات التى يجب أن نتوقع وجودها فى آداب أى ثقافة ثانوية تبدي ربود أفعال لجماعة مهيمنة كارهة لها كرهاً شديداً ، حتى ولو كانت تلك الثقافة الثانوية تمثل نصف النوع ، كما فى حالة النساء ؟ أعتقد أن الرد على هذا السؤال يجب أن يكون بالإيجاب ، وقد لاحظنا فى هذا الفصل قوالب أدبية ، وموضوعات ، وهموم تدرك على نحو أدق كجماليات معارضة أكثر منها ملامح عامة موجودة دائماً أبداً فى كتابات النساء .

لقد جرت محاولات لبناء جماليات أنثوية بالمقام الأول على أساس من خبرة النساء الحميمة المقصورة عليهن وتركيبهن البيولوجى الخاص ، مثل موضوعات الولادة ، والإرضاع ، والحيض ، والاعتصاب ، والانتهاك الجنسى . المشكلة أن هذا يميل إلى إعادة إنتاج جماليات الإناث فى شكل جماليات المعاناة^(٥٢) . وينتج أيضاً تأكيداً مفرطاً على المحتوى مقابل الأسلوب والشكل . وهناك خط مقاربة آخر مدهش هو ربط المجاز الذى تستخدمه النساء بالجسد الأنثوى ، أشارت كابلان إلى تكرار صور الحيض فى أورورا ترقد Aurora Leigh ، وهو مجاز يهيمن أيضاً على شعر سيلفيا بلاث . إن كثرة استخدام الكاتبات للبحر والمد كمجاز قد ربط أيضاً بمرورهن بخبرة الدورة الشهرية ، تنبه مويرز إلى مدى تواتر ربط المنظر الطبيعى السرى والرمزى بالجسد الأنثوى فى النصوص التى تكتبها نساء ، مثلاً نجد فى ارتباط ماجى تليفير بـ «الأعماق الحمراء» فى طاحونة على النهر The Mill on the Floss . ومن تحليل عدة أمثلة من مثل هذه الأرض الأنثوية الرمزية ، تخلص مويرز إلى أنها مثال أرض «خشنة وذات تضاريس مرتفعة» ، وصخرية ، و«تعصف بها الرياح» ، وتقطعها «الوهاد والمنحدرات»^(٥٣) .

إن مقاربة كتابة ومجاز النساء توحى بإمكانيات مراوغة ، لكنها مشحونة أيضاً بالصعوبات . إليكم مثلاً قصيدة كتبها الشاعر السكوتلندى هيو ماكديارميد ، لكن افترضوا لهولة وأنتم تقرؤونها أنها كتبت بقلم امرأة ، وتصوروا أى سمات من الجماليات الأنثوية الأساسية ستكتشف فى موضوعاتها ومجازاتها ؟

وعاء فارغ

قابلت وراء النصب
فتاة شعشاء الشعر
تغنى لطفل
لم يعد بين ظهر انينا
جراح تتأرجح بعوالم
لا تغنى بمثل هذه الحلاوة
فالضوء الذى ينحنى على شئ
يكون أقل المجاذباً إليه (٥٤).

من الواضح أن موضوع القصيدة يخص المرأة ، إحساس الأم التى يولد طفلها ميتاً بالكرب . تتضمن القصيدة موقفاً متعاطفاً مضاداً للمجتمع الذى يحكم بأحكام قاسية ؛ يبدو فى وضع المرأة المهجورة ، ولفظ «فتاة» الذى يوحى بأنها صغيرة السن وغير متزوجة . يربط الشاعر حزن المرأة بموضوع الجنون ، الذى تتعرف عليه جيلبرت وجوبار فى كتابات النساء كإعادة تشغيل للصور المذكرة عن الفسوق الجنسى للنساء . ويدل لفظ النصب ضمناً على المنظر الطبيعى «الخشن» ، «الذى تعصف فيها الرياح» الذى تقصده النساء كمكان سرى رمزى .

ليس قصدى هنا الاستخفاف بالأفكار من النوع الذى توصله مويرز وغيرها من الناقداً النسويات ، وليس بالتأكيد السخرية من القصيدة ، التى صيغت خيالاتها برهافة فى تحويلها للقوى الكونية إلى صورة موجبة ، ووضعها إلى جوار قوة ما تشعر به الأم الشابة من حزن وحب ، لكن القراءة توضح - رغم ذلك - صعوبة ربط الكتابة

بالجنس البيولوجى ببساطة . أنود أن نفترض أنه لو كتبت امرأة قصيدة عن مثل هذا الموضوع سيكون تعبيرها عنه أقرب للحقيقة بشكل جوهري ما ؟ أعتقد أن هذا غير صحيح ، لكن يبدو أن هذا النوع من التفكير زحف إلى بعض أعمال النقد النسوى التى قابلناها فى هذا الفصل ، فرغم اهتمام شوالتر بالمواد والظروف التاريخية التى أثرت فى قدرة النساء على الإبداع ، إلا أنها تشير ضمناً فى بعض الأحيان إلى أن الفئات التى اقترحتها - المؤنث ، والنسوى ، والأنثوى - يمكن تطبيقها عموماً على كل كتابات النساء فى جميع الفترات التاريخية ، وأن هناك تقدماً نحو «الحقيقة» فى السرد الروائى الذى تكتبه نساء . وكلما حررت النساء أنفسهن من ردود الفعل تجاه الضغوط الأبوية سيصرن أكثر حرية فى اكتشاف داخلهن ، ومن ثم يعبرن عن الواقع «الحقيقى» للتجربة «الأنثوية» ، وهكذا تقترح جيلبرت وجوبار أيضاً وجود «حقيقة» بلا وسيط ، مختلفة تحت سطح كتابات النساء . إن إدراك الانشقاق الذاتى للكاتبة الأنثى ينعكس فى صورة انشقاق ذاتى للبطلة واللغة فى النصوص التى تكتبها نساء .

إن هذا الرأى الانعكاسى فى الأدب يتجاهل الطريقة التى كانت بها اللغة يوماً موضعاً للنزاع الأيديولوجى . وفيه أيضاً صعوبة فى تناول كتابات النساء على نحو واف ، فتلك الكتابات تشرع قصداً فى حكي الموضوع كما لو كان على عكس ما يقال عنه ، من حيث جاذبيته للكثير من كاتبات وقارئات القوالب غير الواقعية : الخيال ، والخيال العلمى ، والسيرالية ، والتجريب اللغوى ^(٥٥) . لا تعترف جميع الكتابات النقدية التى هى من نوع «نقد النساء» أيضاً بمدى تعقد مسألة نوايا المؤلفة ، لا يمكن الزعم بأن جميع النصوص التى تركز على المرأة قد كتبت قصداً كنصوص نسوية ، بالمعنى الذى يحدده تعريف الأجندة السياسية (انظرى / انظر المقدمة) ^(٥٦) . من الواضح أن الزعم بأن الكثير من الكاتبات المبكرات كن نسويات زعم ينطوى على مفارقة تاريخية ؛ علاوة على أن الكثير من الكاتبات يرفضن أن يوصفن بتلك الصفة ، لكننا رأينا أنه حتى النصوص التى تصرح بأن لها أهدافاً محافظة يمكن أن تؤدى وظائف تقدمية ، كيف يمكننا أن نحدد وضع نوايا المؤلف فى مثل هذه الحالات ؟ إن مصطلح «مؤلف» قد يبدو أضيق من أن يعتبر وحدة تغطى التعددية - المتصارعة غالباً - للمعانى التى يحتوئها أى نص أدبى ^(٥٧) .

يمكن للنقد النسوى أن يدعى ، عن حق ، أنه قد أرسى أسس تحد أساسى للهبة الثقافية التى يتمتع بها «الأدب» بصفته يجسد قيماً عامة مبدلة تخص الوجود

الإنسانى عن طريق كشف النقاب عن استثماره المنتشر فى بنى القوة الأبوية ، وتتحدى النصوص الأدبية بدورها بصفتها «كتابة» أى مزاعم بسيطة قد ترغب النسويات فى تعليقها على مشجب الطبيعة الفطرية لإبداع النساء ، مصرات على أن تنتبه إلى العلاقة المركبة بين اللغة ، والنوع الاجتماعى ، والهوية .

ملخص لأهم النقاط

- ١ - من الآثار الإيجابية لإتاحة تراث كتابات النساء غير الرسمى للقراءة أنها تظهر تجارب النساء التى تم استبعادها أو أسئتمثيلها فى إطار التراث الأدبى الرسمى .
- ٢ - هذا الظهور يوفر للنساء سبلاً للتعرف على أنفسهن ، وعلى صوتهن المشترك وهويتهم المشتركة ؛ لكن الكتابة لا يمكن لها أن تعكس الحقيقة كما تفعل المرأة - فهى دائماً بناءً لفظى خاضع للانتقاء .
- ٣ - نقد النساء : هو دراسة كتابات النساء ومشكلاتهن المهنية فى إطار تراث يهيمن عليه الرجال . مراحل التطور الثلاث التى قالت بها شوالتر هى : المؤنث (مرحلة تتسم بالمحاكاة) ، والنسوى (مرحلة تتسم بالاحتجاج) ، والأنثوى (استكشاف الذات) .
- ٤ - تشخص جيلبرت وجوبار الغضب والقلق المكبوتين ، واللذين تنتجهما الكاتبات بفضل التراث الأدبى غير الرسمى الكاره للنساء ، فى شكل مجاز الجنون ، والاحتباس والمرضى المنتشر فى النصوص التى كتبتها نساء ، ومع تأسيس تراث أدبى رسمى من كتابات النساء ، تعاني الكاتبات الآن من القلق من الأدبيات الأمهات القويات ، وينتج عن هذا «عقدة الانتساب» .
- ٥ - يوجه نقد النساء خطر إنشاء جماليات شعرية للمعاناة والتضحية . تشمل ربود الفعل الإيجابية للنساء تجاه سيادة التراث الأدبى للذكور : المحاكاة الساخرة ، والتهكم ، وانتحال قوالب وقصص الذكور . إن الكاتبات انتقائيات : فهن يستفدن من القوالب المحافظة ، والروايات الرومانسية والقوطية والروايات الشعبية ويستخدمن كل ذلك لخدمة أغراضهن .

- ٦ - رغم السمعة المحبطة للشعر بوصفه قالباً ثقافياً رفيعاً ، انتحلت إليزابيث باريت براوننج لنفسها الملحمة وتراث شعر الغزل وطوعته لإعلاء صوت امرأة .
- ٧ - يزعم الشعراء الحداثيون أنهم يعبرون عن وعى عام كى يستبعوا النساء ؛ لكن الشاعرات يؤكدن أن المرأة تعبر عن الثقافة والتاريخ تعبيراً شعرياً .
- ٨ - هل السمات التى لوحظت فى كتابات النساء فى هذا الفصل صفات جوهرية لجماليات كتابات الإناث أم أنها «جماليات معارضة» ؟ من الصعب أن ننشئ رابطة جوهرية بين الأنوثة وقوالب الكتابة .

اقتراحات بمزيد من القراءات

Sara Mills et al., *Feminist / Readings / Feminists Reading*. Chs 2 - 4 (pp. 51-153)

مفيد بصفة خاصة فى إعطاء قراءات عملية من روايات مشهورة كتبتها نساء باستخدام فكرة شووالتر وجيلبرت وجوبار ، وهو مقارنة للمذهب الواقعى .

Toril Moi, *Sexual Textual Politics*, pp. 50-88 يعطى خطوطاً عامة واضحة للنصوص

الكلاسيكية لـ «نقد النساء» وتحليلاً صارماً لما فيها من مشكلات مفاهيمية ، لكن موى يميل إلى الانتقاص من تقدير ما فيها من بصيرة إيجابية .

Elaine Showalter, "Towards a Feminist Poetics", in Showalter (ed.), *The New Femi-*

nist Criticism, pp. 125-43 ملخص محكم ومفيد لأراء شووالتر .

غرفة تخص المرء وحده لفيرجينيا وولف ، هو التقرير الكلاسيكى عن الصعوبات التى تواجهها النساء الكاتبات ؛ وهو من القراءات الأساسية .

هوامش

- (١) De Beauvoir, *The Second Sex*, p. 164.
- (٢) Hilbrun, *Hamlet's Mother and Other Women*, p. 108.
- (٣) Woolf, *A Room of One's Own*, p. 76.
- (٤) Kerrigan (ed.), *An Anthology of Scottish Women Poets*, p. 8.
- (٥) Moers, *Literary Women*, p. 43.
- (٦) المرجع السابق ص ٦٦ . وقد تمت أخيراً دراسة الشبكات الهامة التي كونتها النساء الحداثيات في مطلع القرن العشرين لدعم بعضهن البعض . انظر / انظرى مثلاً, Benstock, *Women of the Left Bank*,
Hanscombe and Smyers, *Writing for their Lives*.
- (٧) Smedley, *Slaughter of the Earth*, p. 54-50.
- (٨) للاطلاع على دراسات أكثر توسعاً في تناول هذا الموضوع انظر / انظرى Auerbach, *Communities of Women*; Todd, *Women's Friendship in Literature*.
- (٩) Woolf, *A Room of One's Own*, p. 81.
- (١٠) المرجع السابق ، ص ٨٤
- (١١) Akhmatova, *Selected Poems*, p. 90, 104.
- (١٢) El Saadawi, *Woman at Point Zero*, p. iii.
- (١٣) Morrison, *Song of Solomon*, p. 34-5.
- (١٤) Woolf, *A Room of One's Own*, p. 87.
- (١٥) Mukherjee, *The Middleman and Other Stories*, p. 40.
- (١٦) للاطلاع على دراسات عن استخدام النساء لهذا القالب انظر / انظرى Jelink (ed.), *Women's Auto-biography*; Benstock (ed.), *The Private Self*; Felski, *Beyond Feminist Aesthetics*, pp. 86-153.
- (١٧) Showalter, "Towards a Feminist Poetics", in Showalter (ed.), *The New Feminist Criticism*, p. 131.
- (١٨) Showalter, *A Literature of Their Own*, p. 7.

(١٩) من النماذج النموذجية لكاتبات تلك الفترة شارلوت بيركنز جيلمان ، وكيت شويان . انظر / انظرى المراجع للاطلاع على عناوين رواياتهن . انظر / انظرى الفصل السادس ففيه نقاش عن رواية اليقظة Awakening لشويان .

(٢٠) للاطلاع على نهج عملي مماثل ظهر حديثاً ، يهتم فى المقام الأول بكاتبات القرن العشرين ، انظر / انظرى Miles, The Female Form .

(٢١) Gibert and Gubar, The Madwoman in the Attic, p. 75.

(٢٢) المرجع السابق ص : ٢١٧ – ١٨

(٢٣) Welty, One Writer's Beginning,, pp. 38, 21.

(٢٤) The Collected Stories of Eudora Welty, p. 302.

(٢٥) المرجع السابق ص ٢١٧ – ١٨

(٢٦) Welty, One Writer's Beginnings, p. 101 : «لقد أدركت أن الأنسة إيركهارت قد أتت منى» .

(٢٧) Plath, Collected Poems, p. 173.

(٢٨) يوجد عرض أشمل لنظريات فرويد فى الفصل الرابع .

(٢٩) Gilbert and Gubar, No Man's Land, Vol. 1, p. 195.

(٣٠) Tsvetayeva, Selected Poems, p. 53.

(٣١) Woolf, A Room of One's LOwn, p. 8.

(٣٢) Wolf, Cassandra, p. 141.

(٣٣) المرجع السابق ص ١٤٢

(٣٤) المرجع السابق ص ٢٢٥

(٣٥) The Collected Stories of Eudora Welty, p. 284.

(٣٦) Spencer, The Rise of the Woman Novelist, p. 177. للاطلاع على مزيد من الدراسات التى تناولت

كتابات النساء فيما قبل القرن التاسع عشر انظرى / انظر : Todd, The Sign of Angellica ; Hobby, : انظر : Virtue of Necessity .

(٣٧) Moers, Literary Women, p. 95. ويوجد فى كتاب المرأة المجنونة فى العلية The Mad Woman in the Attic

لجيبيرت وجوبار Gilbert and Gubar مناقشة مستفيضة لرواية فرانكشتاين Frankenstein فى علاقتها برد فعل مارى شيللى تجاه الفردوس المفقود (ص ٢٢١ – ٤٧) .

(٣٨) رغم ذلك ، يجب عدم المبالغة فى هذه النقطة ، تتحدى الإصدارات التى نشرت قريباً عن أدب الرحلات الذى كتبه نساء فى القرن التاسع عشر فكرة أن جميع الإناث فى هذا الوقت كن حبيسات البيوت .

(٣٩) انظرى / انظر : Kaplan, On the Thorn Birds in Sea Changes, pp. 117 - 46 وقد كتبت سباكس عن رواية نساء صغيرات Little Women فى كتابها Spacks, The Female Imagination . كما كتبت عنها هيلبران فى كتابها Hilbrun (Hamlet's Mother and Other Women, pp. 140 - 7).

(٤٠) Woolf, A Room of One's Own, pp. 48 - 49.

(٤١) انظرى / انظر المقدمة التى كتبتها كيريجان لكتاب مختارات من أعمال الشاعرات الاسكولنديات . وقد كتبت كاثرين راين أنها ورثت من أمها «أغنيات اسكولندية وأغنيات بالاد ... كانت تغنيها أو تتلوها أمى وخالاتى وجدائى ، وقد تعلمنها من أمهاتهن وجداتهن» . وتصف جينى كوزين أثر طفولتها الأفريقية على شعرها فتقول : «كانت أفريقيا فى رأى مليئة بالموسيقى ، أتذكر نفسى جالسة فى مطبخ منزل أمى أقشر عيش الغراب البرى ، أو أنزع أغلفة أكوام كبيرة من قرون البسلة الخضراء ، بينما تغنى أمى ، وخادمتنا ، وشقيقتى أغنيات مكونة من أربعة خطوط تألفية» . هذه المقتطفات مقتبسة من Couzyn (ed.), Con- temporary Women Poets, pp. 57, 217.

(٤٢) Woolf, A Room of One's Own, pp. 48 - 49.

(٤٣) يوجد مدخل مفيد جداً للنهج النسوية فى دراسة الشعر ، هو كتاب Jan Montefiore, Feminism and Poetry .

(٤٤) للاطلاع على نقاش حول هذا الموضوع انظرى / انظر Kaplan, "Language and Gender", in Sea Changes,, pp. 69 - 93.

(٤٥) من الأمثلة المشوقة التى وردت حديثاً على هذا فى بريطانيا المقاومة القوية التى قوبل بها تقديم المذيعات النساء للأنباء القومية فى التليفزيون .

(٤٦) Barrett Browning, Aurora Leigh and Other Poems, p. 10.

(٤٧) Barrett Browning, Selected Poems, p. 230.

(٤٨) Leighton, Elizabeth Barrett Browning, p. 110.

(٤٩) Moers, Literary Women, p. 55.

(٥٠) T. S. Eliot, "Tradition and the Individual Talent", in Selected Prose, p. 39.

(٥١) Rich, The Fact of a Doorframe, p. 272 . رغم أنى ناقشت هنا نيكولاس وريتش على أنهما قدما تحدياً أقل ظهوراً للمزاعم الذكورية الحديثة ، إلا أنه كان هناك بالطبع الكثير من كتابات النساء فى نفس زمن باوند وإليوت ، وغالباً ما تم تجاهل أعمال هؤلاء الكاتبات بحسابات الحداثة . انظرى / انظر Scott (ed.), The Gender of Modernism .

(٥٢) يبدو لى أن Spacks, The Female Imagination لا تتجنب هذا الخطر فى أطروحتها ، حتى أن الاحتفاء بالتعاسة والمعاناة اللتين تعانيهما البطلات فى الروايات التى كتبها نساء تؤدى إلى تأكيد «قيمة حريتهن الداخلية إلى حد بعيد» (ص : ٣٢٠) . للاطلاع على تطوير أحدث لجماليات المعاناة عند الإناث انظرى / انظرى : Lawrence Lipking, "Aristotle's Sister : A Poetics of Abandonment", Critical Inquiry, 10 (Sept. 1983), pp. 61 - 88 .

- (٥٢) Moers, Literary Women, p. 262.
- (٥٤) The Hugh MacDiarmid Anthology, p. 15.
- (٥٥) Moi, Sexual / Textual Politics, pp. 50 - 88 يتوسع في عرض هذا النوع من النقد بمزيد من التفصيل .
- (٥٦) انظرى / انظر Coward, "Are Women's Novels Feminist Novels?", in Showalter (ed.), The New Feminist Criticism, pp. 225 - 39
- (٥٧) سيتم تناول فكرة تعددية هوية الكاتبة / الكاتب في القسم الثاني من هذا الكتاب .

القسم الثانى

ما النسوية؟

الفصل الرابع

البناء الاجتماعي للنوع: سيجموند فرويد وجاك لاكان

فى الفصل السابق ملت إلى مناقشة كتابات النساء منفصلة عن كتابات الرجال كما لو كان هناك فارق طبيعى وواضح بين الجنسين. وقد رأينا أن هناك فرقا واحداً واضحاً فى مواقع الرجال والنساء ككُتَّاب وكاتبات: فعبر التاريخ والثقافات كان على النساء الكاتبات أن يعملن عكس اتجاه أهواء الرجال وكراهيتهم لهن، قلَّت أم كثرت. لهذا اقترحت أن من الممكن رؤية الكثير من السمات والإنجازات التى يمكن التعرف عليها فى كتابات النساء على أفضل نحو فى ضوء الجماليات المعارضة. لكن أى محاولة وراء ذلك للربط بين الإحساس الذاتى للكاتبة أو الكاتب بهويتهما النوعية الاجتماعية وبين شكل أو مضمون كتاباتهما أمر محفوف بالصعوبات والخلاف. تقاوم الكثير من الكاتبات بشدة تصنيف كتاباتهن على أنها "كتابات نسائية"، ويصررن على أن خيالهن الإبداعى يتعالى على وجهة النظر الأنثوية الخالصة. فالشاعرة آن ستيفنسون Anne Stevenson مثلاً "ليست مقتنعة بأن النساء يحتجن إلى لغة أنثوية خاصة ليصفن خبرات الإناث ... فالخيال الجيد للكاتبة لابد أن يكون مزيج الجنس أو متجاوزاً للجنس"^(١). وبطريقة مماثلة، يزعم الكتاب الذكور أنهم توصلوا بسهولة لتناول المؤنث فى كتاباتهم. وربما كان أشهر وأكثر هذه المزاعم إحكاماً هو تماهى فلوبيير Flaubert مع بطلته: "مدام بوفارى هى أنا". يضاف إلى تلك التعقيدات العدد الكبير من النساء اللاتى يكتبن روايات رومانسية من النوع الذى يبدو خاضعاً للمثل التقليدية للأنوثة والذكورة، واللاتى يؤكدن بعاطفة مشبوبة على تماهيهن كنساء مع تلك المثل. من الواضح أننا لو أردنا مناقشة الكاتبات والكتاب فى علاقتهن وعلاقتهم بقضايا النوع، فإننا نحتاج إلى فهم الهوية النوعية بطريقة أكثر تركيباً من المزاعم

الأوتوماتيكية القائلة بأن كون الفرد أنثى يضمن تمتعها بحساسية مؤنثة. حتى بافتراض أننا يمكن أن نتفق على ما الذى تستتبعه "الحساسية المؤنثة"!

لقد ترددت النسويات جدا فى ربط أى سمات تحددها الثقافة على أنها مؤنثة ببيولوجيا الأنثى. وكما رأينا فى القسم الأول من هذا الكتاب، كانت الجوهريّة البيولوجية مهد معظم التفكير التقليديّ فى المرأة، الذى استخدم لازدراء النساء ورفعهن إلى أعلى درجات المثالية فى أن واحد، لكنه كان دائما فى خدمة تبرير الوضع الراهن لبنية القوة. فالسمات المؤنثة فى صيغتها الطبيعية كبيولوجيا تصبح مصيراً: لابد من تحمل ما هو وراثى فطرى حيث إنه لا يمكن تغييره. لكن التفسيرات الاجتماعية الخالصة عن النوع الاجتماعى كشىء ناتج عن تدريب اجتماعى مفروض على الناس تفشل فى تقديم تصورات قوية ومركبة إلى حد مقبول لحالة جنس الإنسان باعتبارها هوية^(٢). فقد فشلت تلك التفسيرات فى شرح ارتباط النوع ارتباطاً لا ينقسم عن الإحساس الشخصى "الداخلى" بالذات كما يشعر معظم الناس. كما أنها لم تقدم فهماً كافياً للشعور الذى يضارعه قوة لدى الكثير من الناس بأن حالتهم الجنسية لا يمكن أن تقسم بدقة إلى مجرد صفتين متعارضتين هما المذكر والمؤنث. وأخيراً، لا يمكن للنظريات الاجتماعية عن النوع أن تفسر عمومية التنظيمات الأبوية - رغم تباين أشكالها- فى ثقافات تختلف عن بعضها فى كل شىء عدا ذلك، أو أن تفسر قدرة تلك التنظيمات الأبوية على التكيف والبقاء فى ظل التحولات الاجتماعية الجذرية الأخرى. ربما استسلم الإقطاع أمام الرأسمالية، لكن القوة الأبوية سكنت البنى والمؤسسات الجديدة.

لهذه الأسباب اتجهت الكثير من النسويات إلى نظريات التحليل النفسى باعتبارها تقدم أقوى التفسيرات المتاحة حالياً لكيفية ظهور إحساسنا الشخصى بهويتنا النوعية. ولم يحدث هذا "الاتجاه" نحو التحليل النفسى إلا بعد كثير من التردد، والشك، والمقاومة، وما زالت هناك درجة معقولة من كل هذا. ظهر سيجموند فرويد Sigmund Freud فى كتاب كيت ميلليت "السياسات الجنسية" Sexual Politics إلى حد بعيد كمحرك لنظرية رجعية عن الجنس تعمل على تأكيد الهيمنة الذكورية، وتقضى بأن

الدونية متأصلة لدى النساء، وتحافظ على استمرار تلك الأفكار. وقد نجح تفنيد ميليت الشديد لفرويد إلى درجة أن الكثير من النسويات، لا سيما في الولايات المتحدة الأمريكية، قد أدركن فرويد على أنه مجرد عدو يجب نبذه على كل الجبهات. وقد كان كتاب جوليت ميشيل Juliet Mitchell "التحليل النفسى والنسوية" Psychoanalysis and Feminism (١٩٧٤) أول محاولة مؤثرة ضد هذه الكراهية: "لقد حدد القسم الأعظم من الحركة النسوية أن فرويد عدوها. وتعتقد النسويات أن التحليل النفسى يزعم أن النساء أدنى قدرًا من الرجال، وأنهن لا يمكن أن يحققن أنوثتهن حقًا إلا كزوجات وأمّهات ... لكن هذا الكتاب يجادل فى أن رفض التحليل النفسى وأعمال فرويد أمر قاتل للحركة النسوية رغم أن بإمكانها استخدامه. فالتحليل النفسى ليس توصية بالمجتمع الأبوى، لكنه تحليل له. فإذا كنا مهتمات بفهم وتحدى قهر النساء، لا يمكننا أن نتجاهله"^(٣). والتمييز الذى تشير إليه ميشيل هنا هو وجود خلاف مركزى بين التحليل النفسى والنسوية حول ما إذا كان ينبغى قراءة النظرية الفرويدية والتحليل النفسى عامة كوصف للنظام الأبوى أم كتوصية به.

انتسبت ميشيل فى بواكير حياتها الأكاديمية إلى التراث الماركسى الإنجليزى، الذى ظل عنصرًا هامًا فى الحركة النسوية البريطانية، بينما مالت الحركة النسوية الأمريكية إلى مزيد من التركيز على الفردية. وقد تأثرت ميشيل إلى حد كبير بالأفكار الثقافية الجديدة الوافدة من فرنسا فى نهاية عقد ستينات القرن العشرين وبواكير سبعيناته، خاصة الاتحاد بين الماركسية، والتحليل النفسى، والنسوية الذى عكسته جماعة راديكالية من النساء اللاتى ارتبطن باسم "التحليل النفسى والسياسة" Psychoanalyse et Politique، الذى كان يختصر عادةً إلى "Psych et Po"^(٤). وتوحى تقارير النقد الأدبى النسوى والنظريات النسوية أحيانًا بتعارض ينطوى على كراهية بين النسوية الأمريكية من جهة والنسوية الفرنسية من جهة أخرى. إن هناك فروقًا هامة فى التوجهات الثقافية بين نسويات البلدين كما يمكننا أن نتوقع، لكن مثل هذا الرأى يحمل خطر التبسيط المخل^(٥). لقد كان هناك دائمًا إخصاب متبادل بين أفكار النسويات الأمريكيات والفرنسيات، وفى كل بلد وجدت نُهج عديدة لمقاربة

النسوية، واحتدم الجدل بين تلك النهج، ولم تكن هناك نسخة موحدة مهيمنة من النسوية على المستوى القومي . لكن لابد أن يقال إن النسوية الفرنسية تأثرت بقوة بالفكر الثقافى التأملى المميز للثقافة الأكاديمية الفرنسية، وهكذا تتناول فصول القسم الثانى من الكتاب أطراً نظرية معقدة.

سيجموند فرويد

إن كتابات فرويد عن الجنس مؤثرة إلى حد ضرورة توفر بعض العلم بأعماله لفهم الفكر النسوى الحالى . تحدد ميشيل جانين من جوانب النظرية الفرويدية باعتبار أن لهما أهمية خاصة للنسوية: تقريره عن الحالة الجنسية sexuality باعتبارها مبنية على أساس اجتماعى وليس على أساس بيولوجى ، ونظريته عن اللاشعور . كان أهم ادعاءات فرويد، وأكثرها فضائحية، بالنسبة للكثير من معاصريه، هو قوله بأن الحالة الجنسية ليست غريزة فطرية، تولد مع الفرد وتظل كامنة حتى سن البلوغ؛ بل إن الأطفال يولدون مزوجى الحالة الجنسية، وهم - على حد قوله - "منحرفون بعدة أشكال". بعبارة أخرى، الحالة الجنسية التى تميل بالفرد إلى أحد النوعين ليست دافعا بيولوجياً ينمو ويتطور على نحو "طبيعى" استجابة لاحتياجات التناسل عن طريق علاقة مع الجنس الآخر، بما يضمن انجذاب الرجال إلى النساء والعكس بالعكس. تشرح ميشيل أن فرويد "وجد أن الحالة الجنسية "الطبيعية" نفسها لم تتخذ شكلها إلا بعد أن قطعت طريقاً طويلاً ومتعرجاً ، وربما لم تتمكن من ترسيخ نفسها إلا فى نهاية ذلك الطريق، وعلى نحو مشكوك فيه ... إن التوحيد [تحول الفرد من حالة ازدواجية الجنس إلى نوع وحيد] و "الحالة الطبيعية" هما المجهود الذى يجب علينا بذله عندما ندخل إلى المجتمع الإنسانى"^(١) . هذا بلا شك هو الجانب الوحيد الأكثر أهمية فى نظرية فرويد بالنسبة للنساء . وفقاً لفرويد، نحن نولد إناثاً أو ذكوراً، لكن لا نولد بميول متطابقة مع ذلك التقسيم نحو هوية نوعية مؤنثة أو مذكرة ؛ فأولى خبراتنا الجنسية ونحن رضع خبرة ازدواج جنسى ، وما يثيرنا جنسياً متعدد الأشكال، وليس محددًا بمنطقة معينة من الجسم. وصفات ما يعتبر حالة جنسية "طبيعية" مؤنثة أو مذكرة ليست أبداً

أمراً طبيعياً أو موروثاً، لكنه أمر يبني بطريقة أليمة من تفاعل الطفل مع العالم الاجتماعي المحيط به. وهويتنا النوعية الذاتية ليست أمراً راسخاً، فهي دائماً هشة وغير ثابتة.

إن وصف فرويد للطريق "المتعرج" الذي يقود من ازدواجية النوازع الجنسية لدى الرضع إلى هوية النوع لدى البالغين هو الذي يسبب مشكلات للنسويات. فالآلية المحورية لهذه العملية النفسية، وفقاً لفرويد، هي فكرة الإخصاء. فالحب الأول والمطلق بالنسبة للرضيع الذكر والرضيعة الأنثى على حد سواء هو حب الأم. في هذه المرحلة المبكرة ما قبل الأوديبيّة من الحياة، لا يكون لدى الطفل أى إحساس بالهوية الجسدية أو النفسية؛ فهو/هي يدرك جسد الأم كامتداد لجسده هو/جسدها هي، كامتداد للذة الجنسية والإشباع الجنسي الذاتيين. وهكذا تكون النزعات الجنسية للطفل سلبية وإيجابية في نفس الوقت. وفي إطار هذه الوحدة التي تطوق الطفل/الطفلة لا يمكن له/لها أن يكتسب/تكتسب أبداً إحساساً بهويته/هويتها الفردية. فالذاتية يجب أن تبنى في علاقتها بالموضوعية؛ لكي يتم إدراك معنى "أنا" لا بد من معرفة معنى "الآخر" من ثم، هناك احتياج لآلية ما لفصل الطفل/الطفلة عن حبه/حبها الأول النرجسي.

وفقاً لفرويد، تحل هذه المشكلة بواسطة عقدة أوديب. يكتشف الصبيان الصغار أن بعض البشر لا يمتلكون قضيباً ويؤدي هذا الاكتشاف إلى خوف مؤذ من أن يخصيهم الأب كنوع من العقاب على رغبتهم المحرمة في جسد الأم. ويكبت الصبي الرغبة المحرمة تحت تأثير هذه الخيالات عن الإخصاء، ويتماهي مع الأب كرمز للسلطة والقانون الأخلاقي. وبهذا يدخل الصبي إلى عالم التراث المنقول عن الآباء؛ فعندما يكبر كأيّيه يمكن أن يأمل في الاقتران بامرأة تصير له، وتكون له سلطة تملكها. بالنسبة لفرويد، يحل هذا التماهي مع الأب عقدة أوديب بالنسبة للصبيان الصغار. إنهم يبنون هوية مذكرة إيجابية ويمكنهم الاستمرار في اشتهاؤ شريكة جنسية من الجنس الآخر.

أما بالنسبة للبنات الصغار، فالمسألة أعقد من ذلك. فهن يكتشفن أنهن قد "أخصين" بالفعل، فهن لا يملكن قضيباً. وفقاً لفرويد، هذا إدراك صدمي للنقص:

"إنها تصدر حكمها وتتخذ قرارها فى لحظة خاطفة. لقد رأته، وهى تعرف أنها بدونها، وترغب فى امتلاكه"^(٧). يقترح فرويد أن البنت الصغيرة تلوم أمها لأنها أصابتها بذلك التدنى الجسدى، وعندما تكتشف أن أمها "مخصية" هى الأخرى فإنها تبتعد عنها كموضوع للحب الأول وتتجه إلى أبيها. وحين تفعل البنت ذلك فإنها تتخذ الحالة الجنسية المؤنثة السلبية "الطبيعية"، وتنتهى أن يعطيها أبوها طفلاً كتعويض عن القضيب. يربط فرويد بين المرحلة النهائية من هذا الإحلال للسلبية محل الحالة الجنسية الإيجابية وبين التحول من الاستثارة الجنسية عن طريق البظر - وهو قضيب من نوع صغير- إلى المهبل كموضع للإشباع الجنسى لدى البالغات. ورغم أن البنت ترفض أمها لأنها فى وضع متدن، إلا أنها تستمر فى التماهى معها كمنافسة لها على حب أبيها. لهذا، يزعم فرويد أن المرأة تعاني دائماً من "جرح نرجسى"، وأنها تكتسب إحساساً بالونية، يشبه الندبة"^(٨).

كثير من النساء يستجبن لتلك الأفكار عندما يسمعنها للمرة الأولى إما بالانفجار فى ضحك ساخر، أو فى نوبة غضب. لكن يجب أن نحمل فى ذهننا اقتناع ميشيل بأن ما يقدمه لنا فرويد هنا هو تبصر بالآليات النفسية للبنية الأبوية، لا دعوة إليها. إن وصفها المطول لأعمال فرويد جهد شاق لإظهار تردد فرويد فى استخدام مصطلحات مثل "سلبية" و"إيجابية"، واعترافه بأنهما لا ينفصلان عن المزايم التقليدية عن النوع. ويعترف فرويد أيضاً بأن الجنسين فيهما "مزيج من سمات شخصية ... الجنس الآخر"^(٩). وما يهم النسوية فى نظريته هو إصراره على أن "الأنوثة" و"الذكورة" ليس لهما أساس بيولوجى، لكن بناءهما يتم بواسطة العلاقات الأسرية للطفلة/الطفل. وهكذا، يمكن قراءة تقرير فرويد عن الصراع الأوديبى وحله على أنه وصف للعمليات الاجتماعية والنفسية التى تعيد بها علاقات قوى السلطة الأبوية -الممثلة رمزياً فى الأب- إنتاج نفسها فى كل جيل جديد أثناء بناء إحساس الفرد الشخصى بذاته/ذاتها، وليس على أنه توصية بأن تجرى تلك العمليات على هذا النحو. تجادل ميشيل فى أن فهم تلك العملية هو وحده القادر على تمكيننا من إيجاد سبل لمواجهة آليات القهر الداخلية وقلبها رأساً على عقب.

إن كبت الطفل لـرغباته ذات الأشكال المتعددة، خاصة رغبته المحرمة فى أمه، يكون أساس اللاشعور. فالطفل (ذكرًا كان أم أنثى) بقبوله لقانون الأب يعترف بما يسميه فرويد "مبدأ الواقع"؛ ويدّعى لضرورة التكيف وتعديل نوازعه الشهوية الجنسية (الليبيدية) بحيث يجد سبلا لإشباعها فى العالم الواقعى، وغالبا ما يتم ذلك بشكل غير مباشر. يحدث فى تلك المرحلة أيضا أن الطفلة/الطفل يهضمان سلطة الأب ويدمجانها فى ذاتهما لتصير الأنا العليا، التى تعمل كعميل داخلى للمحرمات الاجتماعية والأخلاقية. لكن وراء مجال تلك القوانين الكابحة، تظل الرغبات الأولية والنزعات الجنسية المزدوجة تهيم على اللاشعور. وحيث إن الرغبات اللاشعورية لا يضبطها مبدأ الواقع، فإن ما ينظمها هو الخيال الجامع والأفكار الخيالية التى تثبت فيها الشحنات الشهوانية libidinal القوية. وهكذا يظل اللاشعور دائما قوة هدامة كامنة خلف وعينا بهويتنا النوعية.

وقد اكتشف فرويد من عمله على الأحلام آليتين بدائيتين ينظم بهما اللاشعور أفكاره ويحاول أن يجد سبلا لإخراج ما فيه من شحنات الطاقة الشهوية المكبوتة، بينما يتجنب الرقابة التى تفرضها عليه الأنا العليا. أولى هاتين الآليتين هى آلية التكثيف، التى تصير بها أى فكرة أو صورة فى اللاشعور نقطة تؤلف عقدة أو تقاطعا لمجموعة كاملة من الأفكار، والذكريات والرغبات البدائية المكبوتة التى يستدعى بعضها بعضا. والآلية الأخرى هى الإزاحة، التى يتم عن طريقها إزاحة الطاقة الشهوية المرتبطة برغبة لا شعورية معينة من خلال سلسلة من الصور والأفكار الحميدة، وبهذا يمكنها الإفلات من حاجز الرقابة. إن مفهوى التكثيف والإزاحة مهمان للنقد الأدبى عامة من حيث إن اللغة الشعرية غالبا ما يبدو أنها تفعل فعلها من خلال طرق مماثلة لذلك إلى حد مدهش.

فمثلا، يمكن أن نرى الصورتين الأساسيتين للـ"الوردة" و"المرأة" فى قصيدة وليم بليك William Blake "الوردة المريضة" كمهرب من تسمية الموضوعات المحرمة علنا. كما أن صورة "الوردة" يبدو أنها تعمل أساساً عن طريق تكثيف معان وأحاسيس متعددة داخلها، بينما تبدو صورة "الدودة" أكثر سيولة، تنزلق من تغير إلى آخر.

يا أيتها الوردة المريضة

إن ذكر الدود(*) الخفى

الذى يطير ليلاً

فى العاصفة التى تعوى

قد وجد فراش

المتعة القرمزية

وحبه السرى القاتم

قد دمر حياتك^(١٠)

من الصعب ألا نلاحظ أن الموضوعات الظاهرية للقصيدة، الوردة المريضة وذكر الدود الخفى، يعملان كبداية استعارية لما يبدو بالكاد اهتماماً متكرراً بالحب الجنىسى، بل وربما بالأعضاء التناسلية للإناث والذكور. لو أخذنا الصورة القضيبية لذكر الدود على حدة، فإنها توحى بأن النزعات الجنسية المذكورة تهدد الوردة، لكن الإحساس بالتدمير لا يأتى من صورة ذكر الدود نفسها بقدر ما يأتى من إزاحتها من خلال سلسلة من الصور التى تجعل معناها غامضاً، ومتحولاً، ومراوفاً. إن صفة "خفى" ترتبط على نحو غير مريح بـ "ذكر الدود"، ثم تتحول الصورة إلى "الذى يطير ليلاً"، بما يوحي بالعتمة وبشئ وهمى (لكن من المؤكد أن الديدان لا تطير!). إنه يطير "فى العاصفة التى تعوى" - هنا إحساس بالأسف والعنف يرتبط بالعتمة، لكن له قوة أو بصيرة تكفى كى يكتشف حميمية "فراشك" حيث يكون أثره مرة أخرى "سراً قائماً" ومدمراً. لكن أقوى تأثير للقصيدة يكمن فيما فيها من تكثيف قوى. فصورة الوردة المريضة مشحونة بشعور مضغوط قوى. وهى فى نفس الوقت تستدعى تصور النزعات

(*) كلمة بودة باللغة الإنجليزية worm محايدة النوع، لكن الشاعر يشير فى الأبيات التالية إلى الدودة بضمير الملكية للمذكر وهو his، ولا تكتمل دلالة الدودة فى تلك القصيدة إلا لو كانت ذكراً، لذلك ترجمت كلمة worm إلى "ذكر الدود" (الترجمة).

الجنسية للأنثى، وحسية الحب الجسدى ، والأعضاء الجنسية للأنثى، وكمال وجمال الوردية الحقيقية، لكنها تُلْمَح أيضا إلى التعبير الفائق الحلاوة الذى يفوح من المرض، والتفسخ، وربما الخطيئة، والخوف من الموت الذى يُفهم أنه مخفى فى أعماق الأنثى. ولا تبذل القصيدة أى محاولة للتعامل مع تلك الأفكار المتعارضة تعاملًا رشيدًا، لكنها القصائد ليست أبدا مجرد تنشيط للاشعور، فهى طبعا أبنية من الكلمات المصنوعة بعناية والمنظمة تنظيماً شديداً، لكنى أمل أن تساعدنا تلك القصيدة على نقل القوة الكامنة لعمليات الإزاحة والتكثيف من أجل توليد وإفراز القوى الحيوية الشهوية القوية للاشعور وصياغتها فى كلمات تقال. إن حضور هذه الطاقات الفوضوية للاشعورية وعملها ذى الصفات المنحرفة والهدامة للتملص من التحكم الشعورى هو الذى يشير إلى مدى تقلقل عملية الحفاظ على شعورنا بهوية نوعية واحدة ثابتة. بهذا المعنى، تكون "الذات" دائما مكونة من قوى متعددة تحتوى جميعها تحت لواء اسم واحد: "أنا"، "امرأة"، "رجل".

لكن بينما تحتفى النسويات بهذا المعنى من عدم ثبات هويتنا النوعية الاجتماعية الواعية فى نظرية فرويد، إلا أن تقاريرهن تبدو أنها تلجأ أخيراً إلى الفروق البيولوجية - بل حتى عدم المساواة البيولوجى . إن الآلية التى تدفع الطفل نحو هوية اجتماعية هى القضيب، ويرتبط الوضع المتدنى للمرأة فى النظام الاجتماعى ارتباطاً مباشراً بافتقارها لهذا العضو. بقراءة فرويد يصعب تجنب الوصول إلى خلاصة بأن هذا هو العامل المحدد بالنسبة له فى العلاقات الجنسية: عدم امتلاك قضيب يؤكد استمرار خضوع النساء للرجال.

لهذا السبب تحولت النسويات اللاتى أردن السعى للحصول على تفسير تحليلي- نفسى للذاتية النوعية إلى أعمال جاك لاكان. تكمن أهمية لاكان للنقد الأدبى النسوى فى ترجمته لأفكار فرويد إلى نظريات لغوية. يربط لاكان المرحلة الأوديبية بدخول الطفل إلى النظام اللغوى، الذى يزعم أنه يخلق علينا هويتنا الاجتماعية والنوعية. إننا لا يمكننا ان نتعرف على أنفسنا إلا من خلال المصطلحات المتعارضة المتاحة لنا (ولد أو بنت مثلاً). هكذا، يرى لاكان أن الهوية الاجتماعية لها دائماً طابع خادع -معنى وحيد مقيد مفروض على تعددية وجودنا الفعلى. ولأن اللغة تخضعنا لقانونها على هذا

النحو، يفضل استخدام مصطلح "الذات المتأثرة" "subject" في هذا الإطار الفكري على مصطلح "فرد" "Individual" (*). إن كتابات لاكان مشهورة بتعقدها. لهذا السبب ربما ترغبين/ترغب في تخطي الجزء القادم والانتقال مباشرة إلى قراءة الفصلين الخامس والسادس ، فالأفكار النسوية الموضحة في هذين الفصلين يمكن قراءتها منفصلة، حتى ولو أن سيكسوس، وإيريجاراي وكريستيفا كلهن يكتبن استجابة للاكان.

جاك لاكان

رغم أن ميشيل دافعت ظاهرياً عن فرويد في كتابها "التحليل النفسي والنسوية" Psychoanalysis and Feminism إلا أنه كان من الواضح قوة تأثيرها بأفكار لاكان. هذه ليست مفاجأة، لأن النسويات الفرنسيات الراديكاليات صاحبات "التحليل النفسي والسياسة" Psych et Po كن منشغلات بعمق بالفكر اللاكاني حتى ولو أن علاقتهن به كانت دائماً علاقة صراع. إن أهم تجديد أتى به لاكان هو إعادة تركيز أفكار فرويد من خلال الاهتمام الشديد باللغة التي كانت محور معظم الأنشطة الثقافية في فرنسا في العقود الثلاثة الماضية. تشرح إليزابيث جروز Elizabeth Grosz في كتابها "جاك لاكان: مدخل نسوي" Jacques Lacan: A Feminist Introduction جاذبية كتابات لاكان فتقول: "إن قراءته لفرويد تؤكد أصالة فرويد وقدرته على الهدم، وتساعد على الدفاع عن التحليل النفسي بشروط نسوية، مما يمكن من استخدامه كنموذج مفسر للعلاقات الاجتماعية والسياسية. يمكن استخدام لاكان لشرح مفاهيم سيئة السمعة مثل

(*) تقول العبارة في النص الأصلي (ص ١٠٠) .

Because language thus subjects us to its law, the term "subject" is used within this framework of thought in preference to "individual".

تتجلى هنا خصوصية اللغة الإنجليزية. فمصطلح subject يرد في النص الإنجليزي بمعنىين: الأول بمعنى الإخضاع subjection، والثاني بمعنى الذاتية subjectivity ، فهما من جذر واحد في اللغة الإنجليزية، والأمر ليس كذلك في اللغة العربية، التي لا يوجد فيها مرادف من كلمة واحدة دالة على هذين البعدين معاً، وأجد أن عبارة "الذات المتأثرة" أقرب ما يمكن لما تعنيه كلمة subject في هذا السياق (المترجمة).

"إخصاء النساء" أو "حسد القضيب" بعبارات اجتماعية-تاريخية ولغوية، أى بعبارات مقبولة سياسياً أكثر من عبارات فرويد الأحيائية (*) (١١).

تطور رأى لاكان فى اللغة من علم اللسانيات البنوية لفرديناند دى سوسير Fer-dinand de Saussure، الذى كانت كتاباته فى بواكير القرن العشرين بداية لاهتمام شديد باللغة على نطاق واسع شمل العديد من مجالات الفكر والمعرفة (١٢). اهتم سوسير بفهم كيف تنتج اللغة المعنى وهى بنية نظامية من العلامات. يجادل دى سوسير فى أن كل العلامات تتكون من جزئين: الدال والمدلول، وكل علامة لها عنصر بصرى أو صوتى (الدال)، ترتبط به فكرة أو صورة أو مفهوم (المدلول). فمثلاً، النوال البصرية "ك"، "ل"، و"ب" (**) أو معادلاتها الصوتية، تستدعى لدى المتحدثين باللغة العربية المفهوم المدلول أو الصورة الذهنية لحيوان مستأنس صغير ينبج. ويوضح سوسير أنه لا توجد أى علاقة ضرورية أو طبيعية بين العلامات -الكلمات- والأشياء التى تمثلها فى عالم الواقع - المشار إليه. والرابطة بين العلامة (الكلمة) والمشار إليه (الشىء) علاقة افتراضية تماماً؛ من ثم تشير علامات "dog"، "chein"، "hund" كلها إلى نفس الشىء المشار إليه - الحيوان الواقعى الذى يجرى ويهز ذيله وينبج. فلو كانت هناك رابطة ضرورية أو متأصلة بين العلامة والمشار إليه لكانت هناك علامة واحدة فقط تضاهى ما تشير إليه فى كل أنحاء العالم.

ينبع من هذا إدراك جذرى لوجود انفصال أو فجوة بين عالم الواقع وعالم اللغة. الواقع لا يُنعم على اللغة بالمعنى، لكن نظامنا اللغوى هو الوسيلة التى نتمكن بها من أن نجعل للعالم معنى. فنحن نضع شبكة العلامات على متّصل الخبرة. ومن العلاقات البنوية للعلامات ببعضها البعض داخل تلك الشبكة تنتج المعانى. فمثلاً، مفهوم "صغير" لا يدل على شىء إلا فى علاقته الفارقة بـ "كبير"؛ وبالمثل، "شرق" و"غرب"،

(*) الأحيائية biologism هى الأخذ بالتعليقات البيولوجية فى تحليل الأوضاع الاجتماعية (المترجمة، عن قاموس المورد).

(**) النوال المذكورة فى النص الإنجليزى هى "g"، "o"، "d" وهى التى تكون كلمة dog وتدل على هذا الحيوان للمتكلمين باللغة الإنجليزية، وقد عربت المثال ليناسب المتحدثين بالعربية (المترجمة).

و"جيد" و"رديء" تعتمد كلها على علاقاتها المتعارضة ببعضها البعض. وبشكل أقل وضوحاً، لا تكتسب علامة "أصفر" معناها إلا من حيث أنها ليست أزرق، وليست أخضر، وليست برتقالياً وهلم جرا. وعلى مستوى الصوت والمعنى تعمل اللغة فقط كبنية من الفروق. فمعاني الكلمات لا تلازمها من حيث أى صفات داخلية إيجابية تمتلكها، بل من حيث فروقها عن كلمات أخرى. وكما سنرى، فإن إنتاج المعنى من خلال وضع العلامات داخل بنية دالة من الفروق هو محور إدراك لاكان للهوية الاجتماعية.

لكن قبل أن نستمر فى تناول أفكار لاكان قد يفيدنا أن نعزز هذا الرأى فى المعنى كشئ ينتج عن تعارضات أو فروق بالنظر إلى بيان عملى فى جزء من قصيدة كتبها مايا أنجيلو Maya Angelou ، هى قصيدة "الطائر المحبوس فى قفس" Caged Bird . ليس من الصعب أن نتعرف على التعارضات الثنائية (المفاهيم المتعارضة) التى تكون بنية القصيدة، لكن خذوا فى الاعتبار أيضاً كيف تعبر القصيدة فعلاً عن الفكرة التى ناقشناها لتونا، إن المعنى مستمد من الفروق، وإن الفروق هى التى تنتج المعنى.

الطائر الحر يتقافز

على ظهر الرياح

و يطفو مع التيار

حتى يصل النهر إلى نهايته

ويغمس جناحه

فى أشعة الشمس البرتقالية

ويجرؤ على ادعاء الحق فى السماء

لكن الطائر الذى يمشى ببطء

فى قفصه الضيق

نادرا ما يتمكن من أن يرى من خلال
قضبانه المصنوعة من الغضب
جناحاه مقصوصان
وساقاه مربوطتان
لذا يفتح حلقة ليغنى

الطائر الحبس في قفص يغنى
بصوت هزيل خائف
من أشياء مجهولة
لكنه ما زال يتشوق لها
ونعمته تسمع
على التلال البعيدة
لأن الطائر الحبس في القفص
يغنى من أجل الحرية^(١٢)

من الواضح إن قصيدة "الطائر الحبس في القفص" مبنية على التعارضات الثنائية للحرية والحبس، بحيث تجعل صور الفضاء، والحركة، والانفتاح في المقطع الأول من القصيدة أشد وقعا بواسطة الصور المتباينة للقيود والانغلاق والحبس، وبالتالي تظهر حدة تلك الصور في المقطعين الثاني والثالث. لكن ما تقوله أنجلو أيضا هو أنه بينما يتمتع الطير الطليق بخبرة الحرية التامة (فهو "يتقافز" و"يطفو") فإنه لا يمكنه أن يدرك معناها، فالطائر الحبس في القفص فقط هو الذى يعرف معنى الحرية، لأنه يعرفها كفرق أو كنقص. الطائر الحبس فقط هو الذى يدرك معنى الحرية، ومن ثم "يغنى" لها.

لنعود إلى لاكان، ولنبدأ بتقريره عن المرحلة الأولى من الطفولة السابقة للمرحلة الأوديبية: مرحلة التماهى النرجسى مع جسد الأم. يعطى لاكان هذه المرحلة اسما آخر هو "المرحلة التخيلية" ليؤكد الطبيعة الخيالية لعلاقة الطفل بعالمه قبل أن يكتسب اللغة، أو مفهوم الذات، أو يدعّن لمتطلبات مبدأ الواقع. عندما يفكر لاكان فى تلك المرحلة فإنه يوسع فهم فرويد للمهمة العويصة وغير الثابتة التى يواجهها الرضيع فى بناء معنى الذات. كيف يحقق الطفل فصل الذات عن الأم/الأخر، ذلك الفصل الضرورى لأى إدراك لهوية محددة؟ يقترح لاكان أن هذه العملية الطويلة تبدأ فيما يسميه "مرحلة المرأة" mirror phase ، التى تبدأ عند حوالى سن ستة شهور من العمر^(١٤). وخلال تلك المرحلة يكتسب الرضيع/تكتسب الرضعية مفهوما تخيليا عن الذات ككائن جسدى يحتمل الانفصال عن غيره. هذه شارة عقلية وبصرية مميزة للذات كصورة تأملية يمكن أن تنشأ فى هيئة انعكاس فعلى فى المرأة، أو انعكاس فى عيني أمه/أمها، أو حتى صورة للذات منعكسة على طفل صغير آخر/طفلة صغيرة أخرى.

لكنه دائما شكل من أشكال الإدراك المغلوط حيث إن علاقة الطفل/الطفلة بالعالم ما زالت تخيلية، وخيالية. والطفل/الطفلة يكسو/تكسو صورة الذات هذه برغبة نرجسية وبانعكاس مأمول للكمال الذاتى والقدرة الكلية . كل هذا يختلف اختلافا شديدا عن الحالة الفعلية للطفل/الطفلة المعتمد/المعتمدة اعتمادا تاما على أمه/أمها والذى تنقصه/تنقصها تماما أى قدرة على التأزر الحركى . أما الذى يحققه الطفل/تحققه الطفلة فى التماهى المرأوى فهو إدراك تخيلى للذات، يفتح الطريق نحو تحقيق هوية اجتماعية فى النهاية. لكن الطفل يدفع/الطفلة تدفع ثمنا غالبا لهذا؛ فقد حدث انشقاق جذرى بين الهوية المثالية المتخيلة والذات الحقيقية التى أدركت ذلك المثال المنعكس فى المرأة. وهكذا، فالهوية الذاتية لدى لاكان تبنى على سراب منذ بدء التصريح بها، وهو ما يسميه مثال الأنا. هذه الذات التخيلية المكسوة برغبة نرجسية، تطارد اللاشعور فيما بعد كحلم بوحدة الذات والكفاءة الذاتية. وسنظل طوال الحياة نطارد هذا الخيال عن ذات "حقيقية"، "أصيلة"، نظل نسعى نحوها لكننا لا نجدها أبدا

فى سلسلة مزاحة من المثاليات الثقافية المنعكسة، مثل البنات الصغيرات الطبيبات، والأولاد الشجعان، والأمهات الخارقات، والرجال القادرون على إدارة دفة الأمور، والنجوم نوى الجاذبية الجنسية. فالهوية لدى لاكان هى سلسلة من إزاحات الرغبة لإعادة توحيدها بمثال أنا نرجسى تخيلى .

لكن عملية بناء الذات كهوية اجتماعية، التى تبدأ عند مرحلة المرأة، لا يكتمل تحقيقها إلا بحل الأزمة الأوديبية. بالنسبة لفرويد، ينتج عن خوف الطفل/الطفلة من الإخصاء خضوعه/خضوعها لمبدأ الواقع، ومن ثم دخوله/دخولها فى النظام الاجتماعى. أما بالنسبة للاكان فيجب أن يواكب هذا دخول الطفل/الطفلة فى النظام اللغوى، حيث إن الأمر كما تقترح اللسانيات السوسيرية، أمر شبكة اللغة التى تفرض النظام على ما كان سيكون لولاها سيالا غير متميز من الخبرات. يمكننا أن نعرف فقط ما الذى نمثله -ما الذى يمكن أن نرمز إليه- لأنفسنا وهذا هو السبب فى أن لاكان يسمى اللغة "نظام رمزى". يعنى "النظام الرمزى" ببساطة البنية الشاملة للمعنى لدينا.

وبينما يظل الطفل (أو الطفلة) محبوسين فى توحيدهما مع أمهما تلجئ جميع احتياجاتهما، لذا لا حاجة لهما للكلام. تولد ضرورة الكلمات من الحرمان؛ ففقد الأم فقط هو الذى يزج بالطفل (أو الطفلة) إلى اللغة ليطلبها (يرمزا إلى) ما لم يعد لديهما. وطوال ما يبدو التذى جزءا لا يتجزأ من عالم الطفل/الطفلة المتساوى الامتداد فى نفس الزمان والمكان فلا حاجة لهما بأن يطلبانه. فالكلمات تسمح لنا بأن نمثل الأشياء الغائبة. والخوف من الإخصاء، المغروس فى سلطة الأب، يفصل الطفل/الطفلة عن جسد الأم، وهكذا يفرض الحرمان الذى يغصب على الطفل/الطفلة أن يتكلمنا ناطقين بما يحتاجانه، أى يغصب عليهما الدخول فى النظام الرمزى . بهذا يدرك لاكان اللغة على أنها مبنية على أساس النقص أو الفقد. وهو يجادل فى أن القضيب هو الدال (ويسميه الدال المتعالى) على هذا الحرمان حيث إنه يمثل قانون الأب الذى يفرض على الطفل/الطفلة فقد الأم. وهكذا تكون اللغة هى قانون الأب، نظام لغوى تبنى فيه دائما بالفعل هويتنا الاجتماعية والنوعية. يقول لاكان إننا حتى قبل أن نولد فإن اللغة

"نتوقعنا"؛ فنحن موضوعون بالفعل فى شبكة فروقها كـ "ابن" أو "ابنة"، "ولد" أو "بنت"، وهلم جرا. يعنى دخول النظام الرمزى وضعنا فى موضع الذات/الخاضعة داخل بنية المعنى التى ترمز إلى القانون الأبوى، وهو وضع مقيدٌ وكابت.

يؤدى الدخول فى اللغة -عند لاكان- إلى ظهور اللاوعى. تكبت السلطة القضيبية الرغبة فى الأم مع كل الانحرافات الشهوية الجنسية الفوضوية المميزة للمرحلة ما قبل الأوديبية. وتصير اللغة الوسيلة التى يمكن بها إعادة توجيه الرغبات المحرمة إلى أهداف اجتماعية واقعية. لكن بهذا المعنى، تسىء كلماتنا دائما تسمية ما نريده؛ فما نريده/نرغبه هو منذئذ أمر محرم (تابو). تسيل الرغبة اللاشعورية من خلال الفجوة التى توجد فى حديثنا بين ما يمكننا وما لا يمكننا قوله أو ما لا يجب أن ينطق باسمه. يربط لاكان بين تلك الفجوة أو الشق وبين التقسيم السوسيرى للعلامة (الكلمة) إلى دال ومدلول. يوضح لاكان أن الدال ينزلق عبر سلسلة من المدلولات. يقدم هذا وصفا لغويا لآليات الإزاحة والتكثيف البدائية التى وصفها فرويد. فمثلا، يمكننا أن نقول عن قصيدة "الوردة المريضة" إن سلسلة من المدلولات (المعانى) تنطلق من الدال "الوردة". وما يقول الطفل أو البالغ/الطفلة أو البالغة إنهما يريدانه يعطى اسما لشيء فى النظام الاجتماعى، لكن الرغبات اللاشعورية قد فقدت موضوعها (جسد الأم ما قبل الأوديبى) وبذا لا يمكن إشباعها. لهذا السبب لا يمكن للكلمات (أو بمعنى أدق للدوال) أن يكون لها معنى ثابت وحيد؛ فمعانيها (مدلولاتها) تنزلق باستمرار على سلسلة لا نهائية من الإزاحات. فعندما أقول "أنا" فإن ما أدل عليه ليس فقط هوية اجتماعية متماسكة ظاهريا يمكننى أن أعرف وأسمى نفسى عن طريقها، لكنى أدل أيضا على السلسلة الفوضوية الملتبسة للرغبة، أى على لا شعورى .

فلنتحول إلى الأدب لبيان بعض هذه الأفكار النظرية بأمثلة عملية. يكاد يكون من المؤكد إن رواية "إلى الفئار" To the Lighthouse لفرجينيا وولف قد تأثرت بوعيتها بالتحليل النفسى الفرويدى ، وأنها تبدو من عدة سبل إرهابا بتأكيدات لاكان اللغوية. فى الصفحات الأولى من الرواية، تمثل الشخصيتان الرئيسيتان، السيد والسيدة رامزاي Ramsay ، كأنهما واقعان فى شرك صراع أوديبى مع ابنيهما الأصغر جيمس.

ما زال جيمس متشبثاً بالمرحلة الأمومية التخيلية ما قبل الأوديبية، وهكذا "لا يمكنه فصل هذا الشعور عن ذلك؛ إنه لم يؤسس بعد بصلابة شبكة اللغة التي تمكنه من التفرقة بين الأشياء في عالمه"^(١٥). يتساوى مع ذلك أنه رغم تأدية الكلمات فعلاً لوظيفتها في وضع أهداف اجتماعية واقعية - "الذهاب إلى الفئار" - بدلاً من الرغبات المحرمة في الاتصال الجنسي بالمحارم، إلا أن انفصال الدال عن المدلول لا يزال حداً قابلاً لأن تخترقه تلك الرغبة بسهولة. فـ "الذهاب إلى الفئار" بالنسبة لجيمس يؤدي له وظيفة الإزاحة الوحيدة الواضحة لتحقيق رغبة محرمة تخيلية فيما قبل - ودائماً إلى ما بعد - مبدأ الواقع. لهذا السبب تغمره فوراً كلمة "نعم" التي تقولها أمه ردّاً على تعبيره عن رغبته في الذهاب إلى الفئار بـ "بهجة تفوق المعتاد". لكن هذا الوعد الأمومي بإتمام النشوة يعطله فوراً التحريم الأبوي :

قال أبوه الواقف أمام نافذة غرفة الجلوس: "لكن، لن يكون هذا جيداً".

لو توفر حينئذ في متناول جيمس بلطة أو قضيب حديدي من النوع الذي يستخدم لتقليب النار في المدفأة أو أى نوع آخر من الأسلحة، ما تردد في التقاطه وجرح والده في صدره جرحاً بليفاً يقضى عليه^(١٦).

وطوال القصة تسهب وولف في نظم المعانى المتعارضة التي يعمل في إطارها السيد والسيدة رامزاي، وتشير إلى كيف أن السلطة والقوة تنتميَان فقط لشكل الخطاب الذي يزعم السيد رامزاي إنه يخصه وحده. وفي النص، تؤكد اللغة المذكرة باستمرار امتلاكها التام لـ "الحقيقة"، و"العقلانية"، و"الوقائع" و"المعرفة". وعندما تغامر السيدة رامزاي بالتشكك في هذا المجال ذى الامتيازات بأن تسال زوجها كيف يتأكد إلى هذه الدرجة من معرفة إن السماء ستمطر غداً، فإنها تتحدى أسس القوة الأبوية ذاتها - احتكار تلك القوة لـ "الحقيقة" و"المعرفة". حقاً، إن عنف استجابة السيد رامزاي مقياس لجدية تحديها لتلك السلطة:

لقد استمد طاقة من اللاعقلانية الشديدة لتعليقاتها، وحماسة عقل النساء ... لقد طارت في وجه الوقائع، وجعلت أطفاله يأملون فيما لا جدال في استحالة أبدأ، ونتيجة لذلك كذبت. لقد ركل درجة السلم الحجري بقدمه. وقال "عليك اللعنة"^(١٧).

وفى القسم الأعظم من الرواية يظل جيمس حبيس كراهية وخصومة ضد أبيه. ولا يحل صراعه الأوديبى إلا فى نهاية القصة حين يلبى السيد رامزى، الأب، رغبة ابنه، بأن يأخذه هو وأخته كام Cam إلى الفنار. ويقوم جيمس بالرحلة وهو فى حالة غضب واعتراض دائم على أبيه، ويفكر القهقرى فى اشتياقه فى طفولته للفنار كصورة للرغبة الإغوائية. "كان الفنار حينئذ برجا فضيا يبدو مضببا وله عين صفراء تنفتح فجأة وينعومة فى المساء". أما الآن وبينما هم يقتربون منه، "استطاع أن يرى ... البرج، قويا ومستقيما؛ واستطاع أن يرى أنه مخطط بالأبيض والأسود؛ ... إذن كان هذا هو الفنار، أكان هو؟ لا، فالآخر كان أيضا الفنار. لأن لا شيء يكون مجرد شيء واحد. الآخر كان الفنار أيضا"^(١٨).

تمثل وولف جيمس هنا على أنه يفهم الطريقة التى تزوج بها اللغة على الأقل دائما لخدمة اللوعى. إن الفنار يدل على رغبته التى طال كبتها للأم/الآخر، حتى ولو كانت رغبته تنطق باسم شيء مادى فى العالم الاجتماعى. عند هذه النقطة من رحلة جيمس، ما زال يبدو أكثر انجذابا للفنار التخيلى بـ "عينه التى تفتح وتغمض" مثل نبضة من نبضات الرغبة^(١٩). لكن بينما يتصاعد إيقاع العبور للفنار يتماهى جيمس أخيرا مع أبيه فى نفس الوقت الذى يعيد فيه معنى الفنار تغيير وجهته. إن ازدواجية الدال التى أدركها جيمس تكبت مرة أخرى، ويكتسب جيمس إدراكاً بهوية وحيدة محددة، للشيء ولنفسه فى إطار نظام رمزى :

هكذا كان الأمر، فكر جيمس. الفنار الذى رآه المرء عبر الخليج طوال تلك السنوات؛ كان برجا شامخا قائما على صخرة جرداء. لقد أشبعه. وأكد شعورا خفيا لديه عن شخصيته هو نفسه ... نظر إلى أبيه الذى كان يقرأ بحزم وساقاه ملتقتان ببعضهما بشدة، وتقاسما تلك المعرفة^(٢٠).

ومن هنا فصاعدا، سيتصرف جيمس كوريث لقانون الأب، فيتخذ موقعه فى النظام الرمزى ويؤكد لغته كخطاب الحقيقة، خطاب الواقعة الخالى من التناقض، وخطاب المعرفة الإجمالية، ويكتب إدراكه لانزلاق الدال بحيث "لا شيء يكون مجرد شيء واحد". لكن ماذا عن كام، شقيقته؟ مما له دلالة إن وولف لم تذكر أى كلمات

تمثل علاقتها بالنظام الرمزي . جيمس يمكنه أن يحقق تماهيه مع هذا النظام من خلال تماهيه مع الأب، مع القضيب . يجادل لاكان في أنه لا يمكن أن يوجد مثل هذا التماهي لدى النساء؛ فهن يقيّن دائماً مهمشات داخل اللغة وبواسطتها . هذا على ما يبدو هو ما يقترحه نص وولف أيضاً، حيث إن السيدة رامزاي لم تُعطَ أى اسم غير اسم زوجها . والسيدة رامزاي من نوال نص إلى الفئار To the Lighthouse ، وربما كانت أكثر من "الفئار" تكثيفاً للمعاني الضمنية المتعددة أو المدلولات . لكن في العالم الاجتماعي للرواية ، لا يشير اسمها إلا إلى موقع يسميه النظام الأبوي - زوجة السيد رامزاي .

نصل الآن إلى خلاصة تبدو سلبية بالنسبة للنساء كخلاصة فرويد . يصر كل من فرويد ولاكان على إن المجتمع هو الذى يبنى النوع، وأن النوع ليس مصيراً مقسوماً . ويؤكد لاكان - حتى أكثر من فرويد- على الطبيعة غير الثابتة والمؤقتة لكل هوية ذاتية . لكن يبدو أن نظرياته تطلق سراح النساء من البيولوجيا لتحبسهن في شكل آخر من أشكال الحتمية . فبدلاً من عدم تملك النساء لقضيب مما يجعل من تدنى مكانتهن أمراً محتوماً، يقدم لاكان تنظيراً لنظام رمزي يفرض على النساء تدنياً لا يمكن مقاومته بنفس القدر . إن عملية بناء هوية اجتماعية هي العملية التى تضعنا اللغة بمقتضاها في مكاننا المتوقع في إطار قانون الأب . يصر لاكان على إن القضيب كرمز أو دال لهذا النظام لا يتطابق مع العضو الذكري الواقعي ؛ إنه يمثل فقط النقص (الأمومي) الذى ينتج اللغة بأسرها . من ثم ينتجنا كذوات . لكن مفهوم الإخصاء، الذى تعتمد عليه فكرة النقص، يبدو في النهاية أنه يجب أن يستمد من الامتلاك الفعلي لعضو الذكورة .

في الفصلين القادمين سأوضح كيف أخذت النسويات نظريات لاكان، وتحديدها، وانتحلنها . لكن من المفيد أن نذكر أنفسنا بأن نظرية التحليل النفسي تقدم وصفاً أكثر مما تقدم توصية . من المؤكد إن تقرير لاكان عن تهميش النساء في النظام الرمزي قد بيصرنا بمعنى الاغتراب الجذري عن اللغة والثقافة الذى عبرت عنه الكثير من النساء . ويمكننا أن نجلب تلك البصيرة إلى دراساتنا عن لغة وكتابة النساء دون أن يتعين علينا

بالضرورة أن نقبل نظرية الحتمية اللغوية التي قال بها لاكان كلها. فمثلا، قصيدة التمثال The Colossus لسيلفيا بلاث تبدو أنها تستسلم لأن تُقرأ كاستعارة ممتدة لتهميش النساء من التراث اللغوي والثقافي الأبويين. توصل المتحدثة الأنثى في القصيدة (الشخصية) إحساساً بالاستبعاد المنهزم من نظام عتيق مترامى الأرجاء ومستعص على الفهم. لكن لغة وخيالات القصيدة (التي هي لغة بلاث) تبني مشهدا وقحاً لا يقاوم ، يضارب اليأس الذي اعترفت به الشخصية التي تمثلها القصيدة وخضوعها. وبينما تلمح بعض الصور والعبارات إلى اغتراب المرأة في القصيدة وتشهد على رغبتها في التصالح والانتماء، نتعرف أيضا على لغة ونبرة معارضة تلقى على كل العمل ضوءا ساخرا ومتhekما.

التمثال

لن أصل أبدا إلى تجميع كل أجزائك بالكامل،

مقسما، وملصقا، ومتفصلا بدقة.

نهيق البغل، وقباع الخنزير، وقوقاة الفاسق

تخرج من شفئك العظيمتين.

إن الأمر أسوأ من فناء الزريبة.

ربما تعتبر نفسك هيكلا لهبوط الوحي ،

فما للموتى، او لهذا الإله أو ذاك.

لقد عملت لمدة ثلاثين عاما حتى الآن

لرفع الطمي من حلقك.

ولست أحكم الناس.

أبنى درجات سلالم صغيرة من أوعية الغراء ودلاء الليزول

وأزحف كنملة حزينة
على الفدادين المعشوشبة لحاجبيك
لأصلح صفائح جمجمتك الضخمة
وأنظف الهضاب الجرداء لعينيك.
سماء زرقاء خارجة من الأورستيا
تتنقوس فوقنا. آه يا أبي، أنت بذاتك
قوى وتاريخي كالمنبر الرومانى.
إنى أفتح وعاء غذائى على تل من السرو الأسود
وعظامك المحززة وشعرك الشائك مبعثران
فى فوضاهما القديمة على خط الأفق.
الأمر يحتاج لأكثر من ضربة صاعقة
لخلق مثل هذا الدمار.
لقد جلست القرفصاء طوال ليال فى التجويف القرنى
لأذنك اليسرى، لأحتمى من الرياح
أعد النجوم الحمراء والتى بلون القراصيا.
الشمس تشرق تحت عامود لسانك.
ساعاتى متزوجة بالظل.
لم أعد أنصت لصرير عارضة السفينة
على الصخور البيضاء للمرفأ^(٢١)

القصيدة توصل بالتأكيد إحساساً بالمقياس القزمى للمرأة الفرد حين يوضع مقابل نظام لا مبال وطارد، يمتد من السماء المقوسة حتى خط الأفق. وقد أنفقت المرأة حياتها (ثلاثين عاما) كما تقول القصيدة، فى محاولة شاقة لكنها غير مثمرة لإضفاء معنى على لغة الوحى الخارجة من "الشفيتين العظيمين" للسلطة الذكورية، لكنى "لست الأحكم". ورغم أنها قامت بعملها الشاق فى محاولة لإصلاح وإصاق "الفوضى القديمة"، إلا أن عملها هذا لا يقدم لها إلا جزءا تشغله بوضع اليد يكفى لجلوس القرفصاء "لتحتفى من الرياح". لكن مما يتعارض مع هذا الإحساس بالتوق التصالحى للتواصل والارتباط، أن المرأة تدرك التمثال - رغم مقياسه المخيفة - كشيء أبله، وتدرك لغته على إنها لا تزيد عن "نهيق بغل" و"قباغ خنزير". إنه ينتمى للماضى، وقد حان الوقت لأن تكف المرأة عن إصلاحه، وأن تبحث عن عالم فى مكان آخر، وأن تكف عن الإنصات إلى "صرير عارضة السفينة / على الصخور البيضاء للمرفأ". ويكمن التوازن الساخر للقصيدة بالضبط فى الأصالة الشديدة للغة بلاث التى تنطق بشكل مثير بإحساس المرأة بالضعف. قد تشعر الشخصية بأنها غير مؤثرة، لكن الشاعرة ليست كذلك بكل تأكيد. وهكذا تصوغ القصيدة المعنى اللاكانى لتهميش المرأة لصالح النظام الرمزي فى شكل درامى، وتدحضه بشكل فنى. لهذا السبب قد يبدو أن الاقتباس التالى من هيلين سيكسوس Hélène Cixous - التى ستناقش أعمالها فى الفصل الخامس - يقدم تقريرا وافيا أكثر مما سبق عن علاقة المرأة الأليمة باللغة:

كل امرأة تعرف عذاب النهوض كى تتكلم. دقات قلبها تتسارع، وتضيق منها الكلمات تماما أحيانا، وتنسحب الأرض واللغة من تحت قدميها - هكذا تكون محاولة المرأة لأن تتكلم فى جمع عام - أو حتى تفتح فمها - عملا بطوليا جريئا، وتجاوزا كبيرا. وهى تواجه كربا مزدوجا، لأنها حتى لو تجاوزت، فستقع كلماتها دائما تقريبا فى أذان الذكور الصماء، التى لا تسمع من اللغة إلا ما يتحدث بصيغة المذكر^(٢٢).

ملخص لأهم النقاط

١- التفسير البيولوجي للنوع يربط مصير النساء بأجسادهن، بينما تقدم نظريات التحليل النفسي أقوى تفسير متاح حاليا للنوع كشئ مؤسس اجتماعيا، وليس فطريا موروثا.

٢- الاكتشاف الهام لفرويد هو : نحن نولد مزدوجي الميل الجنسي؛ و"الأنوثة" و"الذكورة" يتأسسان بصعوبة، وهما ليسا أمنين أبدا. الأم هي أول حب قوى فى حياة الأطفال من الجنسين، وهم / هن يدركونها على أنها جزء من أجزاء أجسامهم/ أجسامهن، وليست كائنات منفصلا.

٣- الانفصال عن الأم ضرورى لإنجاز الهوية الذاتية. الخوف من الإخفاء يجعل الصبيان الصغار يكتبون رغبتهم المحرمة فى الأم ويتماهون مع الأب. هذا "الحل" للصراع الأويبي بينى الهوية المذكرة الإيجابية "الطبيعية" للصبى .

٤- البنت الصغيرة "تكتشف" أنها قد "أخصيت"، وتلوم أمها على ذلك، وتتحول إلى أبيها كموضوع بديل للحب. وهذا بينى الهوية المؤنثة السلبية "الطبيعية" للبنت.

٥- الاكتشاف الهام الآخر لفرويد هو اللاشعور. الرغبات المحرمة والنوافع الشهوية الجنسية يتم كبتها فى المرحلة الأويبية، لكنها تتملمس من رقابة الوعى عن طريق عمليتي "الإزاحة" و"التكثيف". هذه الطاقات اللاشعورية تضمن أن تظل هويتنا النوعية الاجتماعية دائما مقلقة وغير ثابتة .

٦- يعيد لاكان قراءة فرويد فى ضوء اللسانيات البنيوية التى ترى اللغة كشبكة من المعانى (بنية من الفروق) مفروضة على متصل الخبرة .

٧- يضع لاكان نظرية "مرحلة المرأة" التى تبدأ مرحلة الانفصال عن الأم؛ هذه النظرية تعكس صورة خيالية نرجسية للذات. يكتمل الانفصال عند المرحلة الأويبية عندما يكتسب الطفل/الطفلة اللغة، ويسعى للبحث عن "ذات" مرغوبة فى المثاليات الاجتماعية التى يقدمها له نظام المعانى .

٨- اللغة تدل على السلطة الأبوية (القضيبيية) التي تحرم الرغبة المحرمة فى الأم. لذا، لا يمكن أبدا أن تتماهى النساء مع سلطتها، وهن دائما مغتربات عن نظام المعنى الخاص بها - النظام الرمزى .

٩- الانفصال عن الأم يبنى الوعى الذى "يسكن" اللغة. الكلمات "تزوج": فهى تنطق باسم أهداف اجتماعية مقبولة لكنها "تتحدث" أيضا برغباتنا. "الأنا" هى ذات اجتماعية تسمى (على نحو مغلوط) لاشعور مرغوب.

اقتراحات بمزيد من القراءات

Juliet Mitchell, Psychoanalysis and Feminism, pt. pp.5 - 119

Elizabeth Wright, Psychoanalytic Criticism, pp.9 - 36

Elizabeth Croosz, Jacque Lacan: A Feminist Introduction فى هذا الكتاب

وصف تفصيلى لنظرية لاكان، مقسمة إلى موضوعات منفصلة تحت عناوين واضحة، مع ملخصات مساعدة.

John Sturrock ed., Structuralism and Since. يحتوى هذا الكتاب على فصل

عن لاكان (ص: ٦١١ - ٣٥).

هوامش

- (١) Stevenson, "Writing as a Woman", in Jacobus ed Women Writing and Writing about Women, p.147 . تستطرد ستيفنسون قائلة: "سواء كان للأفضل أم للأسوأ، فالكاتبات والكتاب في الغرب، في نهايات القرن العشرين، يشتركون في وعى واحد. فلغتهم ولغتهم انعكاس، بل حتى تحديد لهذا الوعي".
- (٢) يوجد تقرير مؤثر يمزج بين علمي الاجتماع والتحليل النفسي لتفسير الهوية النوعية معبرا عنها بدور الأمومة لدى النساء مقابل الدور الإنجابي المحض في Chodorow, The Reproduction of Mothering. ترجم تشودور أن من الممكن تغيير الهويات النوعية إذا اضطلع الرجال كما تضطلع النساء بـ "الأمومة".
- (٣) Mitchell, Psychoanalysis and Feminism, p. xv.
- (٤) للاطلاع على تقارير الجماعات النسوية المختلفة في فرنسا في نهايات سبعينات القرن العشرين، بما فيها Marks and de Courtivron eds New French Feminisms, انظر/انظر، "Psych et Po"
pp.Jouve, White Woman Speaks with Forked Tongue, pp.61 - 90
- (٥) وهو ينبع على الأرجح من التبسيط المخل في الجدل الذي طرحه موى في كتابها المؤثر السياسات الجنسية/النصية. Sexual/Textual Politics.
- (٦) Mitchell, Psychoanalysis and Feminism, p.17
- (٧) Sigmund Freud, "Some Psychological Consequences of the Anatomical Distinction Between the Sexes" (1952) in On Sexuality, p. 336
هذا المجلد فيه معظم الكتب الأساسية لفرويد عن موضوع الجنس.
- (٨) المرجع السابق ص ٢٢٧ .
- (٩) المرجع السابق ص: ١٤٢ .
- (١٠) Blake, The Complete Poems, pp.17 - 216
- (١١) Grosz, Jacques Lacan, p.9
- (١٢) Ferdinand de Saussure, Cours de linguistique generale (Paris. 1916). (1974)
TR. W. Baskin, as Course in General Linguistics.
- للإطلاع على مدخل مفيد لكتابات دي سويسر انظر/انظر Hawkes, Structuralism and Semi-otics; Jefferson and Robey eds., Modern Literary Theory; Selden, A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory.

- Angelou, *And Still I Rise*, p. 72 (١٣)
- Lacan, "The Mirror Stage as Formative of the Function of the I", in *Ecrits*, pp.1 - 7 (١٤)
- To the Lighthouse, p. 5 (١٥)
- (١٦) المرجع السابق ص ٦.
- (١٧) المرجع السابق ص ٢٧ - ٢٨ .
- (١٨) المرجع السابق ص ٢١١ .
- (١٩) المرجع السابق.
- (٢٠) المرجع السابق، ص ٢٣١ .
- Plath, *Collected Poems*, p. 129 (٢١)
- Cixous, "The Laugh of the Medousa", in Marks and de Courtivron eds., *New French Feminism*, p. 152 (٢٢)

الفصل الخامس

الكتابة كامرأة

هيلين سيكسوس، ولوس إيريجاراي والكتابة المؤنثة

رأينا في الفصل السابق أن فرويد ولاكان قد أخذوا من النساء باليسار ما قدماه لهن باليمين بينما كانا يقطعان العقدة الجوهرية التي تربط الهوية النوعية بالجنس البيولوجي . ربما كانت الهوية بناءً اجتماعياً مقلّلاً - فعند لاكان أى إحساس بالذات كوحدة متماسكة أو أحادية يعتبر مخادعة - لكن مهما كانت قلقله وهشاشة العملية التي تنتج الهوية الاجتماعية النوعية، يدركها لاكان كتنفيذ لا رجعة فيه للخضوع الهيكل للنساء. فالنساء يوضعن في مكانهن في النظام الاجتماعي للمعنى منذ دخولهن إلى اللغة، وتعلمهن أن يسمين أنفسهن نساء .

بافتراض صحة تلك الآراء، لماذا تتعب النسويات أنفسهن مع نظرية التحليل النفسي للذكور؟ هناك أسباب وجيهة لذلك في اعتقادي ، لأن انخراط النسويات في التحليل النفسي قد أنتج بعض الوسائل القوية والأصيلة للتفكير في اللغة وبناء هوية مؤنثة. لقد واجهت النسويات مجالين محوريين ومرتبطين ببعضهما من فكر لاكان وتشككن فيهما: وصفه السلبي للذاتية المؤنثة ، وإدراكه للغة كنظام يلخص ويقرر نظام المعنى - النظام الرمزي. إن ما يجعل اللغة مهمة على وجه الخصوص للنقد الأدبي النسوي هو وضعها المحوري في الجدل. وقد ركزت النسويات العاملات في هذا الإطار اهتمامهن على الارتباط ما قبل الأوديبى الشديد بين الطفلة/الطفل وأمها/أمه بدلا من أن يركزن -كما فعل فرويد ولاكان- على العلاقة الأوديبية مع الأب الذي يضع

المحظورات، وذلك فى محاولة منهم لإعادة النظر فى النظام الأبوى، وقد سعت النسويات إلى إنشاء قاعدة لنظام لغوى معارض على أساس خبرة الحب الأولى مع الأم، وهن بهذا، يتحدین ما یرینه تمحوراً حول القضیب فى وصف فروید ولاكان للنظام الرمزى.

إنى أكتب هنا عن "النسويات"، لكن المنظرات الثلاث اللاتى سأتناقش فى هذا الفصل والفصول التالية استجاباتهن لنظرية التحليل النفسى التى وضعها ذکور كن كلهن متوجسات من هذا المصطلح. كما أن رد فعلهن لنظرية التحليل النفسى حتى فى داخل فرنسا فقط كان متنوعاً، بحيث لا أجد مفراً من اختيار أعمال لوس إيريجارای Luce Irigaray، وهيلين سيكسوس Hélène Cixous، وجوليا كريستيفا Julia Kristeva لتبسيط هذا التنوع^(١).

تفكيك النظام الرمزى: إيريجارای وسيكسوس

لقد تحدث لوس إيريجارای التحليل النفسى تحدياً جذرياً بهدفين: كشف الأيديولوجية المذكورة المحفورة فى جميع انحاء نظام المعنى الذى لدينا (النظام الرمزى)، وبناء نظام مؤنث للمعنى تنتج عن طريقه هوية جنسية إيجابية للنساء. فى سعيها لتحقيق الهدف الأول، تجذب إيريجارای الانتباه إلى ما تسميه "منطق التماثل" logic of sameness الذى يفعل فعله داخل كل أشكال اللغة السائدة. وتعنى إيريجارای بـ "منطق التماثل" أن الواقع الاجتماعى يحتوى على خصوصيتين نوعيتين (الرجل والمرأة)، لكنه يظل يجمعهما بشكل متواصل فى وحدة واحدة متماثلة: "لقد [جعل] الرجل مقياس الأشياء جميعاً". ونظرية التحليل النفسى ليست إلا مثالا واحداً لهذا، لكنها مثال مفيد لتحقيق غرضها حيث إنها تعبر عن التمحول حول القضيب أو "منطق التماثل" بطريقة صريحة جداً. وفى عملها الكبير "المرأة المعدنية للمرأة الأخرى" Speculum of the Other Woman (١٩٧٤)، تورّد إيريجارای تعليقات توضيحية مفصلة - وغالباً ما تكون ساخرة عن قصد شرير - على كتابات فرويد، وكيف بنيت نظريته عن الجنس، وكانت النتيجة أنها أتت ممثلة لجنس واحد فقط. فهناك الذكورة وهناك غيابها:

"المؤنث" يوصف غالبا بلغة النقص أو الضمور [فرويد يرى أن البظر قضيب ضامر] ، كالجانب الآخر من الجنس الذى يمتلك وحده احتكار القيم: جنس الذكور. من هنا يأتى "حسد القضيب" المعروف والمشهور. كيف يمكن لنا أن نقبل فكرة أن التطور الجنسى للمرأة محكوم كله بافتقادها لـ ... العضو الذكرى ، ومن ثم بتشويقها له؟ هل يعنى هذا أن النشوء والارتقاء الجنسى للنساء لا يمكن تحديد سماته بالرجوع للجنس الأنثوى نفسه؟ إن كل تصريحات فرويد التى تصف حالة الجنس المؤنثة تتجاهل حقيقة أن جنس الإناث قد تكون له "خصوصيته"^(٢) .

وهى توضح أن فرويد لم يتسأل أبدا عن تأثيرات ضمور الثديين عند الذكور. فتفكيره فى الجنس محاط تماما بإطار من المفاهيم المذكرة: منطق تماثل ، "كحامل لبطاقة عضوية فى "أيديولوجية" لم يتشكك فيها أبدا، يصر على أن اللذة الجنسية المعروفة كلذة مذكرة هى نموذج كل أنواع اللذات الجنسية"^(٣). هكذا يبنى تنظيره للأنوثة نموذجا للجنس عند النساء يعمل فقط على تأكيد أولوية الذكورة. نتيجة لذلك، يصير مفهومه عن الأنوثة مرآة فارغة تعكس الجنس لدى الذكر كوجود. ولأن المرحلة الأولى من حياة الرضع مزدوجة الجنس، يصف فرويد البنت فى المرحلة ما قبل الأوديبيية بأنها "رجل صغير"؛ لكنه لا يفكر طبعا فى وصف الولد فى المرحلة ما قبل الأوديبيية بأنه "امرأة صغيرة". وهو يستخدم مصطلح "مذكر" ليعرف الحالة الجنسية الإيجابية للبنت فى تلك المرحلة . بعبارة أخرى، الحالة الجنسية الإيجابية مذكرة فى المقام الأول فى عرف فرويد ، و"اكتشاف" النساء لما لديهن من "نقص" يؤدى فى خطاب التحليل النفسى وظيفية تعزيز الذكورة وإضفاء القيمة عليها باعتبارها الاكتمال عن طريق امتلاك القضيب والقوة. فى منطق التماثل هذا، تحرم المرأة من أى تمثيل لها كوجود، إنها فقط ليست رجلا: "الرجل الصغير الذى تكونه البنت الصغيرة، لابد أن يتحول إلى رجل تنقصه صفات معينة"^(٤) . تعترف إيريجاراي بأن فرويد صريح فى إسهابه هذا الرامى إلى نزع أسلحة المرأة ، وأن صراحته تسمح لنا بالتعرف على المنطق الذى يبنى خطاب التحليل النفسى، بل يبنى أيضا جزءا كبيرا من الفكر الغربى.

فى كتاب المرأة المعدنية للمرأة الأخرى *The Speculum of the Other Woman*، تقتفى إيريجاراي جذور هذا المنطق المنتشر، منطق التماثل الذى تضرب جذوره فى تراث التأمل الفلسفى بدءاً من أفلاطون. يجمع هذا المنطق باستمرار خاصيتين من خصائص النوع (رجل وامرأة) فى وحدة واحدة وسالبها (رجل ولارجل)، كما فى صيغة أ ولا أ أو (أ-)، بدلا من منطق استخدام مصطلحين مختلفين لكن كل منهما مستقل عن الآخر، مثل أ و ب. فى الزوجين الأولين من المصطلحات، الأول منهما فقط هو الذى ترتبط به قيمة إيجابية، أما المصطلح الثانى (أ-) فليس له إلا قيمة عديمة الشكل كالذى ليس هو أ^(٥). هذا شبيه جدا بدعاوى دى بوفوار فى كتاب الجنس الثانى عن أن كلمة "رجل" هى دائما المصطلح الإيجابى (المعيار) وكلمة "امرأة" هى "الأخر" بالنسبة لهذا الذكر الإيجابى كموضوع مطلق^(٦). ولأن منطق التماثل هذا كلى الوجود فى جميع تراث الفكر الغربى، تقول إيريجاراي عن ثقافتنا إنها مثلية الجنسية، مبنية على إعطاء امتيازات مطلقة للذكر باعتباره المعيار: "إن هذه الهيمنة للشعارات الفلسفية تتبع إلى حد بعيد من قدرتها على أن تختزل كل الآخرين لصالح اقتصاد المثل ... ومن قدرتها على القضاء على الفرق بين الجنسين فى النظم التى تتميز بالتمثيل الذاتى لكـ "الذات المذكورة" "^(٧). من هذا المنظور، يمكن فهم النظام الرمزى كمسطح عاكس للمرأة يعكس للرجال ويعيد إليهم وجود واكتمال الهوية الذكرية. هذه هى بالأحرى الكيفية التى تم بها تحليل وظيفة شعر الحب فى الفصل الأول. إن الموضوع الظاهرى للحب، المرأة، لا يوجد فى القصيدة كوجود إيجابى؛ فما تبنيه اللغة هو تمثيل خارجى للحساسية الذاتية الخاصة بالشاعر الذكر.

إن منطق التماثل الذى يعمل فى إطار النظام الرمزى يجعل من المستحيل على النساء أن يمثلن أنفسهن. ففى إطار الخطاب السائد تكون النساء دائما "فى الكواليس، خارج الملعب، بعيدات عن نطاق التمثيل، خارجات عن نطاق حالة الذاتية"^(٨). إن نقد إيريجاراي للمحور حول القضيب فى الأشكال السائدة للخطاب - لاسيما الفلسفة والتحليل النفسى - يهدف إلى تقويض ما تدعيه تلك اللغة من نزاهة، ومن مكانة المعرفة والحقيقة التى لا تحتاج إلى برهان. وهى تشير إلى تماثل مريب فى

الشكل بين إضفاء قيمة على عضو ذكرى وحيد (القضيب) فى تمثيلات الذكورة وإعطاء امتيازات فى اللغة الأبوية لفكرة وحيدة عن الحقيقة . إن إعطاء تلك الامتيازات للمفرد لا يتطابق مع صيغ الجمع للجسد الأنثوى.

إذا نظرنا إلى المشروع السلبى لإيريجاراي كتفكيك للمنطق الأبوى، فإن مسعاها الإيجابى يستهدف التوصل إلى سبيل لتتنظير وتمثيل خصوصية "الأنوثة" - التعبير عن الهوية الجنسية للنساء بعبارة إيجابية. إنها تريد التعبير عن الفروق الجنسية بشكل مستقل عن بعضها البعض ك أ و ب ، بدلا من أ و أ- . إنها تريد أن تبني ما ظل حتى الآن مجرد غياب فى خطاب التحليل النفسى : وصف الخيال المؤنث والرمز المؤنث بحيث يمكن للنساء أن يشرعن فى تمثيل أنفسهن ، وسأعود إلى هذا السعى من أجل لغة مؤنثة فى القسم التالى .

يوضح نقد إيريجاراي للخطاب الفلسفى وخطاب التحليل النفسى التأثير الهام للفيلسوف الفرنسى جاك دريدا ومنهجه التفكيكى على النسويات الفرنسيات^(٩). تكن أهمية كتابات دريدا، ككتابات لاكان، فى أنها أعادت النظر بشكل جذرى فى اللغة والهوية. يمكن النظر إلى عمل دريدا على أنه فتح واستثمار لأكثر التضمينات جذرية لعلم اللسانيات البنيوية الذى بدأ فى أعمال عالم اللسانيات السويسرى فرديناند دي سوسير فى بواكير القرن العشرين^(١٠). أوضح سوسير أن هناك فجوة بين الكلمات والعالم؛ فالمعنى نتيجة تتجهها اللغة ، واللغة لا تنتج معنى إلا كنظام مكون من فروق. لكن وفقاً لدريدا، عمل الفكر الغربى دائما على الافتراض العكسى: إن المعنى يعتمد على ما أسماه "ميتافيزيقا الحضور metaphysics of presence". وهو يستخدم هذا المصطلح ليشير إلى دافعنا الدخول إلى تصديق أو الزعم بوجود معنى أو حقيقة فطريين موروثين متأصلين يكمنان خلف الطابع العارض للوجود. توضح قراءات دريدا التفكيكية لتراث الفكر الفلسفى منذ أفلاطون أن نظام الإدراك العقلى لدينا يستخدم سلسلة من التعارضات الثنائية (مصطلحات متضادة) لا مفر من أن يكون لأحدهما قيمة تعلو على قيمة الآخر . ويؤدى إعطاء امتياز لأحد المصطلحين على المصطلح المضاد له وظيفة الحفاظ على الإيمان بحضوره. من أهم الأمثلة التى يضربها دريدا

التعارض بين الحديث والكتابة. يوضح دريدا كيف تم إدراك الحديث بدأب شديد على أنه أكثر "أصالة" من الكتابة ، لأن حضور الشخص المتكلم يُحس كضمان لوجود قصد أو معنى محدد - أى واحد - للكلمات . وهو يعتقد أن الفكر الخفى الذى يعتبر متأصلاً "خلف" أو "فى" الكلمات ما زال أكثر "حقيقية" من الكلمات المادية نفسها بالنسبة لحضور بادئ قصدى : العقل يوضع فى مرتبة فوق الجسد . حتى سوسير بدا أنه يعطى امتيازاً للمضمون أو الفكر (المدلولات) على الكلمات أو الشكل (الدوال). "فى البدء كانت الكلمة" لكننا نريد أن نؤمن بأن الله، أو المؤلف، أو "أنا" متفردة مبدعة ما موجودون خلف الكلمة لضمان معنى عالمى للحقيقة.

يسمى دريدا هذا الإيمان بالمعنى الفردى القصدى، الذى يكمن خلف الفكر المفاهيمى الغربى، مركزية الكلمة logocentrism . وتهدف استراتيجيته التفكيكية إلى تفكيك ترانتيات التعارضات الثنائية عن طريق كشف الكيفية التى يعتمد بها المصطلح صاحب الامتياز بالفعل على المصطلح الثانوى المضاد له . فمثلاً كلمة صالح good بصفتها نشأت فى كلمة إله God تبدو سابقة على فكرة الشر . لكن ما هو الذى كَوَّن فكرة "الصالح" فى الوجود الموحد للكينونة قبل نشأة الخطيئة على يد إبليس؟ يمكننا أن نجادل فى أن فعل الشر هو الذى جعل من الممكن إيجاد مفهوم الصلاح، بالضبط كما أن حبس الطائر فى القفص هو الذى يجعله يغنى للحرية. لا يهدف دريدا بالطبع إلى تثبيت هذا القلب للتراتب الهرمى الثنائى؛ فهذا لن يفعل إلا مجرد إبدال حضور بادئ ببديل له. إنه يهدف إلى أن يبرز فى المقدمة اقتراحه الذى أسماه الاختلاف المرجأ "الديفيرانس difference"، (وهى كلمة صكها دريدا لينتج التحاماً بين كلمتى differer - أو الإرجاء - مع فكرة الاختلاف difference) لتوحى بالطبيعة المقلقة غير الثابتة للمعنى ، أى افتقاره إلى ثبات تعريفى واحد . إن وضع الثنائيات المتعارضة فى حالة فعل لا نهائى لقلب الأمور عوداً على بدء يحدث إرجاء مستمراً لأى معنى ذى امتياز. توجد هنا نقاط تماس واضحة مع إنكار لا كان للمعنى الثابت للدال "أنا". إن الهوية الذاتية بالنسبة للاكان ليس لها أى نقطة بدء موثوق بها فى ذات واحدة "واقعية" ؛ فهي تبدأ فى خيال أو سراب. الذات مجرد إرجاء مستمر

للهوية تحدّثه إزاحة الرغبة من أحد المثل الاجتماعية إلى الآخر . لقد وضع لاكان مبدأ "أنا أفكر فى وجودى حيث لست أنا" محل المبدأ الديكارتى "أنا أفكر إذن أنا موجود".

توضح إيريجاراي كيف تلقى محورية القضيب بظلالها على "محورية الكلمة". لقد أدّى حضور القضيب وظيفية ضمان مبدأ أحادى الجانب للهوية المذكورة المضفورة بشكل لا يمكن فصمه فى نظم التفكير الغربية مع المبادئ الأحادية الجانب للحقيقة والبدائيات (محورية الكلمة). لكن حضور القضيب يعتمد على الآخر الثانوى الذى يدخل معه فى علاقة تعارض ثنائى ؛ فهو لا يكتسب معنى بصفته اكتمالا إلا بتعريف الأنوثة كغياب أو نقص. فالذكورة كاكتمال تُنصّب نفسها على الأنوثة كثقب ونقطة ضعف^(*).

و هيلين سيكسوس، مثلها مثل لوس إيريجاراي ، لديها مشروع ذو بعدين، متأثر أيضا بديدا. فهي تبدأ نقدا تفكيكياً لأيدولوجية محورية القضيب التى يتبناها النظام الرمزى ، وتدعو لجدول عمل إيجابى مهمته اكتشاف الـ *écriture féminine* ، أى الخبرة المؤنثة بالكتابة. لكن أساليب كتابات سيكسوس نفسها تتنوع أكثر من كتابات إيريجاراي . فرغم أنها عُرِفَت فى بريطانيا للمرة الأولى بنصوصها النظرية، إلا إن الكتابة الإبداعية تسود أعمالها، فهي ناقدة أدبية، وكاتبة روائية، وهى تكتب الآن نصوصاً درامية. فى مقالة مبكرة من مقالاتها بعنوان "مخارج" نشرت فى كتاب "المرأة الوليدة" *The Newly Born Woman* (١٩٧٥) وجهت سيكسوس هجوما شديدا من النوع النموذجى إلى عمل التعارضات الثنائية فى دعم فكرة إن الذكورة هى مصدر الإبداع ومنشؤه. وتزعم سيكسوس فى كل حرف من خطابها أن التراتب الهرمى الثنائى يدعم استمرار بقاء نظام الرتب هذا، والأدهى أن علاقة اقتران الثنائيات المتعارضة ببعضها علاقة عنف؛ فاللغة ساحة حرب عالمية ... ينشط فيها الموت دائما^(١١). ولا مفر من أن يكون القتل أو المحنوف فى عملية الاقتران المميت هو

(*) الصفة التى توصف بها الأنوثة هنا باللغة الإنجليزية hole تعنى ثقباً كما تعنى نقطة ضعف، وهى تلقى على المعنى بظلال جنسية (الذكورة تنصب erects نفسها على الأنوثة كثقب) كما تلقى بظلال حكم قيمة (الذكورة المكتملة تنصب نفسها (أى تقوم) على الأنوثة كضعف) (الترجمة).

المصطلح المؤنث. وتستطرد سيكسوس قائلة إنه بسبب نشأة مركزية الكلمة من القضيب، فإن قوى الحياة والإبداع تؤسس على أنها ذكرية. "افحصوا مصطلحات العزم: الرغبة، والسلطة، وستجدون أنها تقودكم مباشرة عائدة ... إلى الأب. بل يمكننا أن نلاحظ أن النساء لا يؤخذن البتة في الحسبان"^(١٢). وقد رأينا في الفصول السابقة كيف أن هذا المنطق الاستبعادي أو منطق التماثل يعمل على إنكار وجود أى دور للنساء فى العملية الإبداعية ، فالميثولوجيا المسيحية تقدم قراءة لبداية الخلق فحواما أن إلهاً ذكراً خلق الرجل؛ ويقوم هارولد بلوم بإضفاء الصبغة الأسطورية (الميثولوجية) على تاريخ الأدب باعتباره أبوة لأبناء ولا شىء غير ذلك.

تستخدم سيكسوس فى كتاباتها خبرة السيرة الذاتية كطريقة لتوصيل تنظيرها لجوانب الواقع السياسى . تعبر سيكسوس فى مقالها المعنون "القصص" عن إحساسها بأثر عنف التعارضات الثنائية على حياتها المبكرة فى الجزائر عندما كانت مستعمرة فرنسية: "و هكذا، أنا فى الثالثة أو الرابعة من عمرى ، وأول ما أراه فى الشوارع هو أن العالم مقسوم إلى نصفين، ومنظم على نحو هرمى، وأنه يحافظ على هذا التقسيم عن طريق العنف"^(١٣). إن ما أظهرته تجربتها الشخصية هنا هو الممارسة الفاعلة لـ "آلية النضال حتى الموت" الموجودة فى التعارضات الثنائية. ولكى يعمل نظام هذا المنطق "لا بد من وجود "آخر" بشكل ما، فلا يوجد سيد بلا عبد، ولا قوة سياسية - اقتصادية بلا استغلال ، ولا طبقة مهيمنة بلا ماشية تحمل النير، ولا "فرنسيون" دون غرباء ملونين، ولا نازيون بلا يهود، ولا ملكية خاصة دون استبعاد"^(١٤). تربط سيكسوس بين اللغة المتمحورة حول القضيب وبين تنظيم ثقافى يقوم على التملك والملكية الخاصة. ففى إطار مثل هذا النظام يكون التبادل جزءاً من نظام القوة؛ لا يمكن إعطاء أى شىء مجاناً. والنظام الأبوى يستمر عن طريق تبادل النساء من الآباء إلى الأزواج باعتبارهن ملكية، ويكون الهدف دائماً هو التحكم فى شىء أو الحصول على شىء وتجادل أنه فى مثل هذا النظام الاقتصادى "ما يريده هو ... هو أن يكتسب المزيد من الذكورة: قيمة زائدة من الرجولة، أو السيطرة، أو القوة، أو المال، أو اللذة، وكلها تعزز فى نفس الوقت نرجسيته المتمحورة حول القضيب. علاوة على أن المجتمع

مبنى لهذا الغرض. وقد بنى على هذا النحو عن طريق ... دوام مزج الريح المذكر بالنجاح الاجتماعي^(١٥). ويقابل قيام الاقتصاد الجنسي الشهوى المذكر على أساس "الملكية" قيام الاقتصاد الجنسي الشهوى المؤنث على أساس "العطية": فهي لا تحاول "استعادة ما أنفقته". إنها قادرة على ألا تعود أفعالها على نفسها، فهي لا تهمل ولا تنى، وهي تتدفق بكل ما لديها إلى غيرها، وتسعى في كل السبل من أجل غيرها ... لو كان للنساء ذات نمونجية، لكانت - للمفارقة - قدرتها على تجريد نفسها مما تمتلك دون مراعاة أى مصلحة ذاتية: جسد/شخص^(١٥) لا نهائى، بلا هدف/حد^(١٦).

تأسيس كتابة مؤنثة: سيكسوس وإيريجاراي

لا بد أنك أدركت من الأسئلة السابقة التى تطرحها كتابات سيكسوس أن أسلوبها فى الكتابة ينقل حساً بالتدفق، بموجات من الطاقة. لقد قالت: "من المستحيل تعريف ممارسة الكتابة المؤنثة، وستظل تلك الاستحالة قائمة، لأن تلك الممارسة لا يمكن تنظيرها أبداً، ولا حصارها، ولا تشفيرها، لكن هذا لا يعنى أنها غير موجودة"^(١٧). إن سيكسوس تهدف فى ممارستها الخاصة للكتابة إلى تجسيد شكل مؤنث للكتابة وتشجيع النساء الأخريات على فعل نفس الشيء. وأكرر القول بأن الخبرة الشخصية مهمة لها هنا. لقد كتبت بشكل مؤثر عن بحثها عن معنى للذات كمخرج، منفذ، سبيل للفكاك من هوية اجتماعية محاصرة لها، ولدت فى ظلها كفتاة جزائرية فرنسية، ويهودية أيضاً: "كنت أقول لنفسى: لا بد أن يكون هناك مكان آخر ... الجميع يعرفون بوجود مكان لا يدين اقتصادياً أو سياسياً لكل هذا الفساد والحلول الوسط. أى أن الفرد فيه ليس مجبراً على إعادة إنتاج النظام. هذا المكان هو الكتابة. ولو قدر وجود أى مكان آخر يمكن أن يقلت من التكرار الشيطاني، فإنه يكمن فى هذا الاتجاه"^(١٨).

(*) المؤلفة هنا تولد معانى متعددة من اللفظ الإنجليزي الواحد، فهي تصف المرأة بأنها endless body، "without end" حيث تقصد مدلولى جسد، وشخص للدال body؛ كما تقصد مدلولى هدف، وحد أو نهاية للدال end (الترجمة)

إن "ضحكة الميديوزا" The Laugh of the Medusa (١٩٧٥) هي أكثر كتاباتها الملتهبة جاذبية للنساء ليقفن خطاها ويكتشفن هوية مؤنثة إيجابية من خلال الكتابة. إن ضحكة الميديوزا تعبير عن الاستثارة والتمكين اللذين شعر بهما الكثير من النساء في فرنسا والولايات المتحدة الأمريكية في سبعينات وحتى ثمانيات القرن العشرين، ومشاركة من الكاتبة لهن فيما شعرن به. وهي تعتبر أكثر من أى نص آخر بياناً (مانيفستو) يعلن بدء الكتابة المؤنثة. من الواضح أن سيكسوس ترى ضرورة قيام ممارسة النساء للكتابة على أساس نظام مختلف للمعنى غير النظام المركزى الخاص بمحورية القضيب. لابد أن يجسد نظام كتابة النساء اقتصاد "العطية"، وليس "التملك"، فيما يخص الجانب الجنسى الشهوى. أقدم إذن فيما يلى بعض الفقرات النموذجية من "الميديوزا". فلو أخذنا فى اعتبارنا صعوبات الترجمة(*) علاوة على تحذيرات سيكسوس من أن كتابة النساء *écriture feminine* لا يمكن أن تحصر فى نظرية، هل يمكننا أن نتعرف على خصائص الأسلوب، واللغة، واللهجة، وتركيب الجمل والقيم التى تجسد وتدعو إلى ممارسة مؤنثة للكتابة؟

نحن المبكرات فى النضج، نحن اللاتى تقهرنا الثقافة، حبوب
اللقاح تسد أفواهنا الجميلة، ونحن نُضربُ حتى نخرج ريحاً ،
نحن قصور التيه، السلالم، الأماكن التى تطؤها النعال، نحن
السراب - نحن سوداوات ونحن جميلات.

نحن عاصفات، وكل ما هولنا ينفصل عنا دون أن نخشى أى
ضعف. ننفق نظراتنا وابتساماتنا ، والضحك يخرج من كل
أفواهنا ، دماً يتدفق، ونحن نمد أنفسنا دون حتى أن نصل إلى
غاية؛ نحن لا نكتم أفكارنا ولا علاماتنا ولا كتاباتنا أبداً؛ ونحن
لا نخشى من النقص.

(*) تقصد بام موريس بذلك صعوبة الترجمة من الفرنسية، وهى اللغة الأصلية التى كتبت بها سيكسوس نصها، إلى اللغة الإنجليزية، التى كتبت بها بام موريس هذا الكتاب. (الترجمة)

فى كلام النساء كما فى كتاباتهن، يوجد هذا العنصر الذى لا يكف عن الرنين، الذى ما إن ينتشر فىنا، ويمسنا بعمق بطريقة غير محسوسة، حتى يحافظ على قدرته على تحريكنا - هذا العنصر هو الأغنية: الموسيقى الأولى الخارجة من أول صوت ينطق بالحب، والتى تظل حية داخل كل امرأة. ما سبب تلك العلاقة المميزة مع الصوت؟ ... المرأة لا تبتعد أبداً عن "الأم" ... ففى داخلها دائماً يوجد على الأقل قليل من لبن الأم الطيب. إنها تكتب بحبر أبيض.

الطيران هو إيماءة المرأة - الطيران فى اللغة وجعل اللغة تطير. كنا تعلمنا فن الطيران وتقنياته العديدة؛ فقد كنا قادرات على طول عدة قرون على أن نمتلك أى شىء عن طريق الطيران فقط؛ لقد عشنا فى حالة نظير فيها ونسرق الأشياء.

لا يمكن أن يفشل النص المؤنث فى أن يزيد عن كونه هداماً. إنه بركانى؛ فبينما يُكتب فإنه يرفع قشرة الملكية القديمة، الحاملة للحصار المذكر، ولا يوجد سبيل غير ذلك. لا يوجد لها مكان ما لم تكن هو. أما لو كانت هى، فذلك كى تحطم كل شىء، كى تكسر إطار المؤسسات، كى تنسف القانون، كى تدمر "الحقيقة" وهى تضحك^(١٩).

إن أسهل جانب يمكن تحديده فى تلك الفقرات هو اللهجة، وهى لهجة احتفائية وواقعة. من الواضح أن هدف سيكسوس هو بناء إحساس بهيج بالهوية المؤنثة لتضاد ما تراه كفسيل مخ قاتل جرى عبر قرون، تم من خلاله تعليم النساء أن يكرهن أنفسهن. إن الإصرار على استخدام عبارة "نحن الـ" فى الفقرة الأولى يؤكد وجوداً جمعياً إيجابياً. أعتقد أننا يمكن أن نرى لغتها وتركيب جملها كمحاولة لتجسيد تلك الهوية الجمعية المؤنثة كهوية رحبة، وكريمة، وخيرة. ويتراوح أسلوبها بتطرف من الشعرى ("أفواهنا الجميلة تسدها حبوب اللقاح") إلى النظرى ("الحاملة للحصار

المذكر) إلى العامى ("لا مكان لها ما لم تكن هو. فإذا كانت هى). وهى تلعب باستمرار على العلاقة بين الصوت والمعنى، مشيرة ضمناً إلى وجود صوت متكلم. إنها تسعى لاستخراج التوريات، وتجد أصداً رابطة بين الكلمات، بل إنها حتى تصك مصطلحات خاصة بها. من الأمثلة الملحوظة هنا لعبها الذكى على معنيين للفعل الفرنسى voler، الذى يعنى "يطير" و"يسرق". فالنساء يجعلن الكلمات تطير - تحلق متحررة من القيود القديمة التى تقهرهن- وهن فى نفس الوقت يسرقن الكلمات. لكن النساء طرن أيضاً بوحى من مخاوف الرجال كساحرات، مخلوقات تتلبسها قوى سحرية. وهكذا نجد أن لغتها استعارية بشدة، معانيها متعددة ومتغايرة. إن هذه الخصائص الأسلوبية تجعل ترجمة أعمالها أمراً شديداً الصعوبة بالطبع.

وفى تلك الفقرات يظل تركيب الجمل عند سيكسوس منظماً إلى حد مقبول. لكنها تستخدم صيغاً للاستفهام، والتعجب، والتوكيد لنقل الطابع الملح للصوت. وهذا هو أيضاً دأب الكثير من الجمل التى تبدأ بـ "و"، و"لكن". إن مثل هذا التركيب للجمل يعمل بطريقة تراكمية أكثر ترابطية هرمية. فالجمل تميل إلى ألا تكون منظمة ومحكومة بالمنطق النحوى للفقرات الرئيسية والثانوية؛ فالفقرات والتعبيرات تتراكم وتفيض على الفكرة التالية: "تنفق نظراتنا وابتساماتنا؛ والضحك يخرج من كل أفواهنا؛ دهننا يتدفق، ونحن نمد أنفسنا دون حتى أن نصل إلى غاية". إن تركيب الجمل يجسد ذلك الإنفاق الجنسى الشهوى فى صورة مادية بلا انشطار. وهكذا، بدلاً من أن يكون المؤنث نقصاً وغياباً، تجسد كتابة سيكسوس فى "الميدوزا" كثافة، وتطرفاً مبدعاً، وإفراطاً لعباً، الطابع المادى لجسد الأنثى.

إن ربط سيكسوس بين اللغة والصوت ليس مجرد مسألة أسلوب، فله دلالة أعمق من هذا. تعتمد نظرية الجنس عند فرويد ولاكان اعتماداً شديداً على الإحساس البصرى لتسجيل النقص. فكما يقول فرويد عن البنت الصغيرة: "لقد رأتها، وعرفت أنها بدونها، وترغب فى الحصول عليه"^(٢٠). وحين تربط سيكسوس بين اللغة والصوت فإنها تتحرك متراجعة إلى ما وراء المرحلة الأوديبية، إلى العلاقة ما قبل الأوديبية بين الأم والطفل/الطفلة، وهى فترة يسودها اللمس والصوت والإيقاع أكثر مما يسودها ما هو

بصرى . إنها مرحلة من الكثافة التخيلية، حيث يبدو الامتداد الجسدى أو المذات الجسدية بلا نهاية ، لا انشقاق بين الذات والأم/الآخر، بحيث يمكن للطفلة "أن تحب نفسها وتتبادل الحب بالجسد الذى "ولد" لها. المسينى، احتضينى ، أنت الكائنة الحية التى بلا اسم، أعطينى الذات التى تخصنى بصفتها نفسى"^(٢١). هذه ، وفقاً لسيكسوس ، "أنشودة" اللاشعور، فتح الطريق للرغبة، لذكرى مكبوتة عن المعرفة الحسية الأولى للجسد بوصفها بهجة جنسية، ولغة كإيقاع ونماذج صوتية وحضور حميم. إن تلك الأنشودة المحولة إلى شفرات فى الطبيعة المادية للجسد هى التى يجب أن تكون وتشكل الممارسة المؤنثة للكتابة.

عادة ما يصنف كتاب "ضحكة الميدوزا" كجزء من الكتابات النظرية لسيكسوس، لكن من الواضح أنه ليس من السهل تصنيفه. إن إفراطها الأسلوبى يفيض عمداً على الحدود التى تفصل عادة ما نسميه كتابة "إبداعية" عن الكتابة الأكاديمية. ولسوء الحظ، لم تتوافر حتى الآن الكثير من كتاباتها الروائية أو الدرامية فى ترجمات إنجليزية. وإليك فيما يلى فقرة موجزة من بداية روايتها أنجست. Angst. هل يمكن قراءتها هى الأخرى على أنها نموذج يمثل فكرة سيكسوس عن الكتابة المؤنثة؟

تعرف فجأة أن كل شىء قد ضاع. كل شىء. فجأة يصير كل شىء معروفا. تختفى كل المشاهد ، لكن لا تحل النهاية . اقطع . أنت تقول أنا . وأنا أدعى . أنا بالخارج. أدعى. لكن بلا شكل، ولا حول ولا قوة، وتقريباً بلا جسد. فى داخل جسدى وخارجة. فى ألم. هنا، لم يعد لى ما كان لى من قبل؛ وأنت لم تعد تعرف ما عرفت من قبل . أنت لم تعد هناك. فى الخارج^(*) فى حالة تجمد. بلا حراك. فى حالة هجر ، فى حالة طرد. ما زلت أريد أن

(*) الجمل هنا مكتوبة بالإنجليزية دون ضمائر دالة على المتكلم، هل هو "أنا" أم "أنت"، لذلك لم يمكن نقل هذه الصياغة التركيبية للجمل إلا بصيغة "فى حالة"، التى يستحيل معها تحديد من الذى يتكلم، وهو من خصائص أسلوب سيكسوس كما تشرح موريس. (المترجمة).

أملك؛ كما زلت أريد أن أقدر. فى حالة تعرض للهجوم . أريد أن
أكون فى طريقى للحب. للموت ، للتشبيث بما سيختفى . ما زلت
أخسر . لست ميتة ، الجسد هنا منفصل ، انفصال اللحم^(٢٢).

من الواضح أن هذه فقرة خالية من الاحتفاء؛ ويبدو أن ما تعبر عنه هو الرعب
الجسدى وألم فقدان. لكن فقدان ماذا ولمصلحة من؟ إن تركيب الجمل هنا مخلوع
من موضعه أكثر مما هو مخلوع فى فقرات "الميدوزا". فهناك، بدا أن الفيضان المفرط
لبنية الجملة يجسد الخاصية الممتدة بلا حدود التى تطالب بها سيكسوس للهوية المؤنثة.
أما هنا، فيقوم التشظى التركيبى بتنفيذ التفتق والتمزق اللذين تعبر عنهما. ورغم أن
التركيب فى الحالتين محكوم بالمنطق أو النظام العقلانى؛ إلا إن تركيب الجملة فى كل
منهما لا يبدو مسمتداً من نبض الإحساس القوى الذى يكمن خلفهما ، والذى يجعل
من الصعب تحديد معنى الفقرة المقتبسة من أنجست Angst هو انزلاق الضمائر بين
"أنا" و"أنت"؛ هل هنا شخص واحد أم شخصان؟ من المستحيل التأكد من هذا. تكتب
سيكسوس دائماً بصيغة الفعل المضارع. وهذا هو الذى يعطى كتاباتها ما فيها من
إحساس بالطاقة والتلقائية إلى حد بعيد، لكن يمكن استخدام ذلك الأسلوب أيضاً -
كما يحدث هنا - لإنكار الترتيب الخطى للتتابع الزمنى . إننا نقع فى قبضة التزامن الفورى
لكل عبارة ولا نتمكن من ترتيبها فى جمل تأتى قبل أو بعد بعضها لتعطى معنى.
ويوجد أيضاً فقدان مماثل للاتجاه فى العبارات المكانية مثل "بداخل" و"خارج"، و"هنا"
و"هناك" فكل منها ينزلق من خلال الآخر. وبينما تبدو الكتابة شديدة الذاتية، فإنها
ترفض أن تستقر فى "أنا" أحادية متماسكة كشخصية أو راوية. إنها تغرى بقراءة
الفقرة على أنها تعبير درامى عن ألم انفصال الطفلة عن الأم فى لحظة الولادة، لكنها
يمكن أن توحى بخبرات حرمان وفقدان أخرى. إن رفض المعنى الأحادى ، أو الهوية
الوحيدة، ومحاولة تقريب اللغة من المادية الجسدية للمشاعر واقتناص إيقاع الدافع
الجنسى الشهوى فى تركيب الجملة، كل هذا تراه سيكسوس، على ما أعتقد، جزءاً من
ممارسة الكتابة المؤنثة.

فى "ضحكة الميوزا" تربط سيكسوس بين النص المؤنث وصفة الهدم، فهى تقول: "إنها بركانية". كيف يمكن رؤية الخصائص التى ذكرناها فيما سبق كتهديد أو تقويض لبنى القوة الموجودة فى الوضع الراهن، لا سيما بنى القوة الأبوية؟

أعتقد أن التهديد يكمن فى التحدى الذى تؤكدته مثل هذه الممارسات فى الكتابة للقوى المقررة لإحساس لاكان بالنظام الرمزى . بالنسبة لللاكان، النظام اللغوى هو النظام الذى يرسى إجمالية الثقافة ، وهو نظام ينفذ قانون الأب الكابت، والذى تسميه سيكسوس المتمحور حول القضيب . وكل البشر يفرض عليهم الدخول فى هذا النظام بالقوة عن طريق فقد "الأم" وحرمانهم من خبرة الكينونة مزدوجة الجنس بلا حدود. لا يوجد بالنسبة للنساء تعويض عن هذا بالتماهى مع السلطة الأبوية؛ فموضع نواتهن هو دائما موقع هامشى بالنسبة للنظام الأبوى .

تقدم سيكسوس الممارسة المؤنثة للكتابة كوسيلة للمقاومة؛ إن اللعب بالكلمات، والاستعارات، والتوريثات الممثلة فى أسلوبها تتحدى أى إصرار على المعنى الواحد (تفجره بالضحك)، كما تتحدى منطق التماثل، وتؤكد بدلا من ذلك على أنه "لا يوجد شىء هو مجرد شىء واحد" . يحاول تركيبها للجملة اقتفاء أثر الدافع الجنسى الشهوى للرغبة المكبوتة ، وينقل الإيقاع والنماذج الصوتية الحالة الفورية للمس الحسى بدلا من التحكم العقلانى فيما هو آخر ومنفصل. تنزلق الهوية متحررة من "أنا" موحدة إلى عمل متعدد القوى للإمكانات العديدة للذات: "أنا" و"أنت" ليس "أنا" أو "أنت". إن مثل هذا التنوع يسخر من أى لغة متسلطة أو مهيمنة من النوع الذى يجب أن يصير دائما على أن نسختها من "الحقيقة" ، و"الهوية" ، و"المعرفة" نسخة وحيدة ولا يرقى إليها الشك ، لأن صفة الهدم الموجودة فى ممارسة الكتابة المؤنثة تهدف إلى تقويض المنطق الذى يكمن وراء تلك اللغة المهيمنة، وهو نفس إدراكها للواقع الذى تستند إليه البنية الحالية للنظام الثقافى الحالى . لهذا، تحب سيكسوس استخدام حيوانات الخلد وهى تخرج من ظلمة الأنفاق التى فرضت عليها كاستعارة للنساء: "إننا نعيش فى زمن تمر فيه الأسس الفكرية للثقافة القديمة بعملية تقويض بأيدى ملايين من جنس حيوان

الخلد. وحين تنجح العملية، "ستكون جميع الحكايا هناك لتحكى بطريقة مختلفة، وسيستحيل حساب المستقبل" (٣٣).

إن المشروع العام لبناء لغة أو كتابة للنساء، ودعوة سيكسوس لها بالذات، نقدت على أنها مشروع طوباوى وخارج إطار التاريخ. إذا كان النظام الرمزى يدرك على أنه نظام يفرض إجمالية المعانى التى تقرر بالكامل إدراكنا للواقع، يكون على أى "لغة" معارضة حينئذ أن تعيش خارج الإطار الاجتماعى والثقافى. سيكون عليها أن تحتل مملكة أيديولوجية نقية ما تقع خلف حدود القانون الأبوى، لكنها حين تفعل هذا ستكون خلف الواقع التاريخى أيضا. من الصعب أن نرى كيف يمكن لمثل هذه اللغة أن تتصل بما هو رمزى، بحيث يمكنها أن تتحداه بطريقة فعالة على المستوى المادى. والحق أن فهم لاكان الشخصى للنظام الرمزى كقانون عام كابت لا يبنى إلا مثل ذلك الفضاء اللغوى المعارض لقرينه الاجتماعى "الآخر". يمكن أن تُرى سيكسوس من هذا المنظور كأنها ما زالت حبيسة منطق الأبوى، وكأنها تقع فى نفس ممارسة الترتيب الهرمى للثنائيات التى تسميها "تجارة الموت". إنها ترفع ببساطة اللغة الأخرى اللااجتماعية الشهوية (اليبيدية) ضد قانون اجتماعى كابت.

إن النقد المتعلق بهذا الموضوع والذى توجهه فكرة سيكسوس عن الكتابة المؤنثة *écriture feminine* يقول إن حث المرأة على أن "تكتب نفسها" بالرجوع إلى الدوافع الجنسية الشهوية للجسد يجعلها تسقط حتما فى شكل من أشكال الأيديولوجية البيولوجية *biologism* أو الجوهرية. إن الدعوة الغنائية إلى العودة إلى الأم، إلى الكتابة "بحبر أبيض"، يبدو أنها تؤكد هذا الشك. علاوة على أن التلقائية العاطفية، رفض نظام التركيب اللغوى فى كتاباتها يمكن أن يرى كتأكيد لصفات من نوع: العاطفية، وعدم العقلانية، والفوضى على أنها صفات مؤنثة، بينما هى الصفات التى يسر الرجال أن يصفوا بها هوية وكتابات النساء.

إن سيكسوس على وعى بهذين النوعين من الأخطار. ومن أسباب إصرارها على استحالة وصف الممارسة المؤنثة للكتابة رغبتها فى أن تقيها من أن توضع فى مكان

بوصفها أحد نصفي تعارض ثنائي للرمزى . ويركز جزء من نقدها التفكيكي للنظام الرمزى على بناء المرأة كـ "طبيعة" فى التعارض الثنائى "ثقافة/طبيعة" بحيث يتم محو النساء من التاريخ. لذا لا يبدو من المرجح أن تقترح شكلاً مؤنثاً للكتابة يؤدي إلى نفس المحو. وفى محاولة سيكسوس للتطلع إلى نظام جديد للمعنى، يمكنها طبعاً أن تلجأ فقط للكلمات القديمة التى تحمل الشحنة التقليدية من المعنى الثقافى : "إن الرجال والنساء واقعون منذ آلاف السنين فى شبكة من تحديد المعانى ، وهى شبكة يستحيل تحليلها بسبب شدة تعقدها: لم يعد بإمكاننا الحديث عن "امرأة" بأكثر ما نتحدث عن "رجل" دون أن نقع فى شرك ساحة أيديولوجية، حيث تقوم عملية مضاعفة التمثيلات، والصور، والتأملات، والأساطير، وأشكال التماهى بتحويل، وتشويه، وتغيير مستمرين للنظام التخيلي لكل شخص، وتلغى جميع أنواع الإدراكات وتفرغها من محتواها مقدماً^(٢٤).

وتصر سيكسوس طوال عملها على ربط الكتابة والنظرية بالواقع السياسى . لكل هذه الأسباب، ربما يكون من الأفضل النظر إلى دعوتها إلى ممارسة مؤنثة للكتابة على أنها دعوة استراتيجية. إنها تشن حملة حرب عصابات فى "الساحة الأيديولوجية" للتمحور حول القضيب، وتأمل أنها بذلك ستصلح المصطلح الذى تم تشويهه، مصطلح "امرأة". تقول سيكسوس إنها تستخدم كلمة "أم" على سبيل الاستعارة^(٢٥)؛ إنها جزء من المشروع الإيجابى لإعادة رسم صورة المؤنث كحالة كمال. كما تعتبر سيكسوس أن هدفها من اكتشاف شكل من الكتابة يحقق للعلاقة ما قبل الأوبىيية المكبوتة مع الأم "سبيلا للفكاك sorties من مجال النظام الرمزى الحاكم هو إيجاد مخرج من هوية جنسية أحادية مفروضة، واتجاه لتحرير الازدواجية الجنسية الكامنة لدى كل شخص ،

(*) شاعت ترجمة كلمة anarchic إلى "فوضوية". ولما كانت كلمة فوضوية باللغة العربية تحمل معان سلبية لا توجد بالضرورة فى كلمة anarchic ، أنبه إلى أن الكلمة الإنجليزية تعنى نظرية سياسية ترى أن جميع أشكال السلطة الحكومية غير ضرورية ولا مرغوب فيها، وأن التعاون الحر الطوعى بين الأفراد والجماعات يمكن أن يحل محلها فى بناء المجتمع (الترجمة)

الأطفال الإناث والذكور يمرون بالخبرة ما قبل الأوبىبية على قدم المساواة؛ من ثم يمكن لكل من الجنسين أن يعتمد على الطاقات الجنسية الشهوية لتلك المرحلة لبناء ممارسة مؤنثة للكتابة. فى الوقت الحالى، ولأسباب ثقافية - تاريخية ، ترى سيكسوس إن النساء أكثر من الرجال "تفتحاً لتلك الازدواجية الجنسية التنبؤية واستفادة منها، فتلك الازدواجية لا تلغى الفوارق بل تثيرها، وتسعى لتحقيقها، وتزيد من عددها"^(٢٦). لكنها تذكر جان جينيه كواحد من الكتاب الذكور المتفتحين للقوى الفوضوية ، للرغبة الجنسية المزدوجة ، ومن هنا يسعى لتحقيق ممارسة مؤنثة للكتابة.

ينقلنا هذا إلى نقد آخر يوجه لسيكسوس وغيرها من النسويات الفرنسيات: إنهن من النخبة. ونوع الكتابة الذى يدعين إليه كثيراً ما يكون صعباً، والنصوص الأدبية التى يعجبن بها هى دائماً نصوص الكتاب الطليعيين كجينيه وجيمس جويس مثلاً. والإصرار على تغاير المعانى، وتشويش تركيب الجمل، وتعددية الهوية لا تجعل قراءة النصوص سهلة، والقدرات الثورية لمثل هذه النصوص مشكوك فيها. لا يمكن إنكار أثر الفقرة المقتبسة من أنجست Angst، لكن، هل هى مثلاً فى متناول فهم عدد كبير من النساء مثل نص كنص أجنس سميديلى "ابنة الأرض" Daughter of Earth (انظر/انظري الفصل الثالث)؟ لقد ارتفعت الحواجب تعجباً أيضاً من ادعاء سيكسوس فى "الميدوزا" بـ "أننا سوداوات". فرغم انحدارها من أصول جزائرية، هل يمكنها أن تتحدث حقاً على هذا النحو نيابة عن النساء السوداوات؟ يوجد هنا سبب لعدم الارتياح والنقد، وسأعود إليه فى الفصل السابع.

لكن أفكار سيكسوس يمكن أن تمدنا ببصيرة مفيدة فى نطاق واسع من الكتابات أكثر من التى تعرضها هى نفسها. فمثلاً، د. هـ. لورانس كاتب مثير للمتعاب، إذ أن رواياته، بل وأكثر منها كتاباته غير الروائية، تدعو على ما يبدو لإخضاع النساء للقوة القضيبية للذكورة وتذويهن فيها، باعتبار أن تلك هى العلاقة الوحيدة المشبعة "طبيعياً" والمتوازنة بين الجنسين. وقد ميزت كيت ميلليت وسيمون دى بوفوار لورانس بسبب آرائه المتمحورة حول القضيب. لكن لننظر إلى تلك الفقرة من قصته القصيرة "الثعلب".

لقد اضطرب تحكم البطلة، مارش فى نوازعها العاطفية والجنسية، أولاً بلفائها مع ثعلب برى ، ثم بالظهور المفاجئ لرجل شاب، هو هنرى، الذى يذكرها بطريقة غريبة بالثعلب. هل من المستحيل أن تربط هذا بأى سمة أو صورة تربطها سيكسوس بلاشعور مؤنث؟

لقد حلمت مارش تلك الليلة بحيوية. حلمت أنها سمعت غناء بالخارج لم تتمكن من فهمه، غناء طاف حول البيت، فى الحقول، وفى العتمة. وقد تحرك هنا حتى شعرت أنها يجب أن تبكى . خرجت، وفجأة، عرفت أن الثعلب هو الذى يغنى . كان لونه شديد الاصفرار والتألق، كالذرة^(٢٧).

إن تركيب الجمل عند لورانس فيه إيقاع، ولغته استعارية. لكن ما صدمنى أن لورانس يمثل لاشعور مارش هنا فى المقام الأول من خلال صورة أغنية، موسيقى تنشأ خارج النظام الاجتماعى للبيت. وبدا أن الصوت قد أثر فيها مثلما يؤثر حنين لشيء ضائع؛ فعندما سمعت الأغنية "شعرت أنها يجب أن تبكى". وفى جزء لاحق من النص يبدو أن مارش تسمع الثعلب وهى "فى شبه حلم" وهو يغنى مرة أخرى "بطريقة برية وحلاوة كالجنون"^(٢٨). وفى النص، لا يربط المؤلف هذا الغناء بالصبى هنرى ولا بالثعلب نفسه. فى تلك الفقرات، يرتبط ثعلب الحلم وأغنية الحلم بلاشعور مارش فقط، مما يوحى بعالم من حالة جنسية سلبية وإيجابية، غامض، وبلا حدود. إن خيال الغناء هذا قد أربكنى دائماً. فهو يظل مهمشاً، بل حتى غريباً عن ما تعكسه الرواية أساساً من تعقب هنرى لمارش كطريدة وجعلها أسيرة إرادته كصياد مذكر. هل يمكن أن يكون الأمر أن لورانس سمح هنا بفتح فتحة لحظية "سبيل للفكاك" لتفر منها حساسية معارضة، باب موصل للاقتصاد الشهوى الجنسى لك "عطية"، اللامحدود والمفرط، بدلاً من الاقتصاد الشهوى للتملك والتحكم؟ ربما كان ما فعله لورانس من "التفتح والاستفادة من" ازدواجية ميوله الجنسية مربكاً له إلى حد أنه صار مسئولاً عن ما يعتبر فى المنطق الروائى قتلاً بلا ضرورة للثعلب بيد هنرى . إنه ضرورى فقط لاستحضار حالة جنسية تجاوزية تنفجر فى النص لتعيده تحت التحكم. وحين ترى

مارش الثعلب الميت ينتفى أى غموض حول هويته المذكورة ، أو الفروق الأساسية بين تلك الهوية وهويتها الذاتية كائننى ، ويعاد بصرامة رسم الانشقاق الثنائى الذى تحدثه الأغنية البرية:

وقفت مارش هناك مذهولة، وهى تمسك رأس الثعلب بين يديها .
كانت تتعجب، تتعجب، تتعجب من خطمه الطويل الجميل . وقد
ذكرها لسبب ما بملعقة أو ملوق^(*) . شعرت أنها غير قادرة على
فهم ما حدث . كان الوحش حيواناً غريباً عنها، غير مفهوم،
خارج نطاقها . كانت له شوارب فضية رائعة كخيوط من الثلج ،
وأذان منتصبة بها شعيرات من الداخل . لكن هذه الأنف الملعقية
الطويلة، الطويلة، الرفيعة! – والأسنان البيضاء الرائعة التى تقع
تحتها! كانت له ليدفعها للأمام، ويعض بها، عميقاً، عميقاً،
فى الفريسة الحية، ليعض ويعض الدم^(٢٩) .

ولوس إيريجاراي ، مثلها مثل سيكسوس، تريد ممارسة للكتابة المؤنثة لتتحدى بها
نظاماً رمزياً كابتاً ومحدداً للحتميات . وهى أيضاً تعتقد أن التمكن من بناء تمثيل
إيجابى للهوية الأنثوية لن يحدث إلا فى إطار نظام مختلف للمعنى . وهى تحاول، مثل
سيكسوس، أن تجسد فى أسلوبها الشخصى حساً بما سيترتب على مثل هذه
الممارسة . لهذا، فإن تلخيص أطروحاتها كما فعلت فى بداية هذا الفصل لا يبسط فقط
ما تقوله، بل يحو فعلياً موقع الاستفزاز الأساسى فيه: السمات اللعوبة، وأحياناً
الغنائية للغتها . وهى مثل سيكسوس، تحرص ألا تطلق مزاعم طوباوية عن سرعة
أو سهولة بناء لغة للمرأة، بديلة ومختلفة تماماً عن الخطاب المتمحور حول القضيب
ومعارضة له، رغم أنها اتهمت بذلك أحياناً . فهى واعية بأن هذا لن يفعل إلا إبدال
منطق تماثل بمنطق تماثل آخر: "المهم هو إحباط قصر تقديم التمثيل إلا بما يناسب

(*) المِلوق spatula ملعقة يستخدمها الطبيب لفحص حلق مرضاه أو الصيدلى لمزج مواد أدوية (الترجمة).

المعايير "المذكورة"، أى ، وفقا للنظام المتمحور حول القضيب. إن المسألة ليست إسقاط هذا النظام من أجل جلب بديل له - ينتهى به الأمر إلى أن يصير نفس الشيء الذى أسقط- بل هى مسألة هدمه وتعديله ، بدءاً من "الخارج" المعفى جزئياً من قانون حكم القضيب^(٢٠).

ويوجد قاسم مشترك كبير بين استراتيجيتها الهادفة لبناء ممارسة كتابة مؤنثة هادمة لما قبلها وبين استراتيجية سيكسوس، هو تشتيت أى "أنا" ذاتية وحيدة، والتورية واللعب بالكلمات، وفك أوصال الجمل. وبعبكس الأثر المراءى للنظام الرمضى الذى يعكس صورة ذاتية الانعكاس لاكتمال وحضور الهوية المذكورة، فإن إيريجاراي تتخيل أن الممارسة المؤنثة للكتابة تمر من خلال مرآة، مثلما فعلت أليس Alice (و هى صورة من لوس (A Luce)^(*) ، لتجد نفسها فى أرض عجائب تمثل فيها النساء نواتهن:

عينا أليس زرقاوان ، وحمراوان . فتحتهما بينما كانت تمر من خلال المرأة ... إنها لم تخرج إلا كى تلعب دورها كناظرة^(**).
ناظرة مدرسة، طبعاً. حيث تكتب الحقائق الثابتة، مهما كانت حالة الجو. بالأبيض والأسود، أو بالأسود والأبيض، وفقا لما إذا كانت تكتب على السبورة أو فى الكراسة. دون تغير فى الألوان فى الحالتين. وتدخر أليس تلك المعلومات المكتوبة للأوقات التى تكون فيها بمفردها. خلف شاشة التمثيل. فى البيت أو فى الحديقة^(٢١).

(*) يوجد هنا تلاعب بالكلمات، فمنطوق اسم أليس باللغة الإنجليزية Alice قريب من منطوق عبارة A Luce بمعنى "صورة من صور لوس"، حيث لوس هو الاسم الأول للوس إيريجاراي ، أى أن أليس بطة رواية "أليس فى بلاد العجائب" التى ألفها لويس كارول، وجعل بطلتها أليس تنفذ من خلال المرأة إلى أرض عجائب، تعادل لوس إيريجاراي التى تنفذ من خلال المرأة المعدنية للكتابة إلى أرض عجيبة تمثل فيها النساء أنفسهن، بدلا من تمثيلات النساء المتاحة حاليا فى التراث الألبى الذى يكتبه ذكور (المترجمة).

(**) هنا أيضا تلاعب بالكلمات، فالكلمة الإنجليزية المذكورة بالنص هى mistress، التى تعنى عشيقة، أو ناظرة (المترجمة)

وترتبط إيريجاراي بين استعارة المرأة المعدنية (*) *speculum* وبين الشكل المؤنث للتمثيل، كمعارضة منها للغة كمرآة *mirror* للحضور المذكر. فالسطح المنحني للمرأة المعدنية العاكسة ينتج صوراً مشوهة تقلب الانعكاسات النرجسية للخطاب المتمحور حول القضيب رأساً على عقب. ربما ستجد إيريجاراي حينئذ "أن السطح المرأوى المنحني الذي يحافظ على استمرارية الخطاب ليس فراغ اللاشيء، بل هو تآلق الأسطح المتعددة التي تكشف عنها دراسة المغاور [حرفياً دراسة الكهوف، وتعني هنا دراسة الفراغات الداخلية، والسطوح المنحنية] . سطوح منحنية متألقة ومتوهجة" (٢٢). كما أن هذا الشكل المنحني للمرأة المعدنية يتماشى مع الخصوصية الداخلية للجسد الأنثوي، إذ تظهر حالة من التمثيل الذاتي مؤسسة على حميمية اللمس، وليس صورة منعكسة في مرآة عادية تباعد بين الشيء وصورته.

بل إن إيريجاراي تنقد الأولوية التي يوليها فرويد ولاكان لحاسة البصر في بنية حالة الجنس لديهما أكثر مما تنقدها سيكسوس. وهي أيضاً تعود إلى حميمية الأم - الطفل في المرحلة ما قبل الأوبديية، حيث تقوم المعرفة والخبرة ، بداية وفي المقام الأول على أساس اللمس. وهي توضح أن اللمس لا يمكن أن يؤدي إلى أى إحساس بأن حالة الجنس لدى الأنثى فيه نقص. وعلى عكس الأولوية المعطاة للقضيب في هوية مذكرة أحادية مؤسسة على إعطاء الامتياز للإبصار، فإن جسد المرأة ليس ناقصاً، بل تعددياً . تكتب إيريجاراي مستهزئة بجدار فرويد في أن النساء مجبورات على أن يخترن عندما يصلن إلى سن البلوغ بين بلوغ قمة النشوة الجنسية عن طريق البظر أو عن طريق المهبل "لماذا يجب أن يتوقع من المرأة أن تختار بين الاثنين، وتوصف بأنها "مذكرة" حين تظل مع الطريق الأول، و"مؤنثة" حين تتخلى عن الأول وتقتصر نفسها على الآخر؟ ... في الحق، إن مناطق الحساسية الجنسية لدى المرأة ليست البظر ولا المهبل، لكنها البظر، والمهبل، والفرج، وفتحة عنق الرحم، والرحم نفسه، والثديان (**) ..

(*) المرأة المعدنية *speculum*، هي مرآة مقعرة مصنوعة من سبيكة من النحاس والقصدير، تستخدم كسطح عاكس في التليسكوبات (الترجمة).

(**) هذه هي المناطق التي ذكرتها المؤلفة، لكن توجد مناطق أخرى ذات حساسية جنسية غير الأعضاء التناسلية ، مثل: خلف الأذنين والعنق، وأسفل البطن، وأعلى الفخذين، وأسفل الظهر (الترجمة)

وما قد يكون مدعاة للدهشة، بل ما يجب أن يدعو للدهشة هو تعددية المناطق التناسلية ذات الحساسية للاستثارة الجنسية في حالة الجنس لدى الأنثى (بافتراض أن صفة "تناسلية" ما زالت مطلوبة)^(٣٣).

هكذا تقدم ممارسة الكتابة لدى إيريجاراي التعددية، والسيولة، وحميمية التلامس المحب ذى البعد الجنسي (التلامس الأيروسي) على ما عداها كوسيلة للتمثيل المجازي للهوية المؤنثة، ولتصوير "حديقة" الخيال الأنثوي ذات الألوان التي تقع خلف "شاشة التمثيل [المذكر] كما أن اهتمامها بالمرحلة ما قبل الأوديبية يراعى الخصوصية النوعية. إنها ليست مهتمة بازدواجية الميول الجنسية؛ فهي ترغب في إعادة التفكير في علاقة الأم بالابنة. والسبب هو أنها ترى أن عجز النساء عن تمثيل هويتهن بعبارة إيجابية يرجع في معظمه إلى تشوّه علاقة الأم بالابنة في النظام الرمزي ، فـ "الأمومة" في إطار الثقافة الأبوية الموجودة غير مسموح لها إلا بمعنى منقوص ، فالأمومة محرومة من أى مكانة اجتماعية أو اقتصادية، ومعناها يظل مفصولاً بصرامة عن لحظة الخلق الأولى - عن أى نظرية للجنس. وبهذا يحفظ الإبداع كمجال شبه إلهي وخاص بالذكور، وتختزل الأمومة إلى وظيفة التربية والرعاية. وبسبب تلك القيمة المنقوصة لمعنى كلمة "أم"، تواجه النساء خطر الإفراط في استثمار إنكار "الذات"، أو عدم تحقيق الذات، أو الأمومة الوسواسية على سبيل التعويض.

لا بد أن تنفصل الابنة عن تربية الأم حتى تكتسب هوية. ويستدعى هذا خسارة تامة في إطار المعنى المحدود المخصص لكلمة "أم"، حيث لا يسمح بأى هوية أخرى عدا هوية التربية. وهكذا، كما تجادل إيريجاراي ، فالأزمة الأوديبية تنفى البنات من تاريخهن وهويتهن الأوليين، وتجعلنهن مجهولات وعاجزات عن التعرف على أنفسهن. والمطلوب لغة جديدة يمكن أن تمثل الأم كامرأة أيضاً، يمكن أن تبني هوية أمومية تشمل الجنس كحالة اكتمال. إن مثل هذه اللغة ستسمح لكل من الأم والابنة بهوية منفصلة بينما يستمر اتحادهما المحب عن طريق الرابطة الأمومية ، ستكون علاقة ذات وآخر في نفس الوقت. تسعى إيريجاراي إلى تصوير مثل هذه العلاقة في مقالها

الغنائى "حيث تحدث شفاهنا معاً When Our Lips Speak Together لاحظوا فى هذا الجزء المقتطف من ذلك المقال الصفات التى تشترك فيها كتابة إيريجاراي مع احتفاء سيكسوس ببناء الهوية المؤنثة، ولغتها ، وفكروا أيضا فى نوع النقد الذى قد يكون وجهٌ لها.

أحبك: شفاهنا لا يمكن أن تنفصل ولو بقدر ما تسمح لكلمة واحدة فقط بالمرور منها . كلمة واحدة قد تقول "أنت" أو "أنا" . أو "ندان"؛ المرأة المحبة، المرأة المحبوبة، مغلقتان ومفتوحتان، ولا تستبعدان الآخر أبدا، تقولان إنهما تحبان بعضهما البعض، معاً ...

افتح شفتيك: لا تفتحهما ببساطة. فأنا لا أفتحهما ببساطة. نحن - أنت/أنا - لسنا مفتوحين ولا مغلقين . نحن لا تنفصل أبدا ، ببساطة: لا يمكن النطق بكلمة واحدة، ولا إنتاجها، ولا قولها عن طريق أفواهنا . بين شفاهنا، شفتيك وشفتي، عدة أصوات، عدة طرق للكلام تعيد إخراج الصوت حتى ما لا نهاية، جيئة وذهابا . الواحد لا يمكن فصله عن الآخر أبدا . أنت/أنا: نحن دائما عديون على الفور...

قبلنى . شفتان تقبلان شفتي ، الانفتاح ملكنا مرة أخرى . "عالمنا" والمرور من الداخل للخارج ، ومن الخارج للداخل ، المرور بيننا بلا حدود . بلا نهاية . لا عقدة ، لا عروة ، لا فم يوقف تبادلنا أبدا . بيننا لا يوجد للبيت جدران .. حين تقبلنى يتسع العالم حتى أن الأفق نفسه يختفى^(٣٤).

إن هذه المقطوعة من كتابات إيريجاراي أكثر حسية شهوانية (أيروتيكية) من الفقرات المقتبسة من "الميدوزا"، لكنها تعبر عن تأكيد مماثل للهوية والحالة الجنسية المؤنثتين كحالات مفتوحة، منسابة، كثيفة، متعددة، على عكس القيمة التى تعطىها الكتابات المذكورة لعضو واحد . إن إيريجاراي تستخدم صورة شفاه النساء لتوحى بتعددية حالة الجنس لديهن؛ تقول إيريجاراي إن الأعضاء التناسلية للنساء بطبيعتها يمكنها احتضان نفسها، وهذا يصور الاتحاد المحب المرغوب فى إطار الانفصال الذى يجب أن يكون ممكنا للام والابنة، والمرأة والمرأة. هل يؤدى تأكيد اللغة والهوية على

أساس الحساسية البدنية للجسد الأنثوي إلى تعرض إيريجاراي للنقد باعتبارها تقترح هروباً طويلاً مما هو اجتماعي ، وباعتبار ما تقوله جوهرياً ؟ بالنسبة للتهمة الأولى، جادلت إليزابيث جروز في أن " الـ "شفتين" " ليستا مقصودتين كصورة حقيقية لتشريح جسد الأنثى، لكن كرمز جديد يمكن عن طريقه تمثيل الحالة الجنسية الأنثوية بأسلوب إيجابي ... يمكن تفسير مشروع إيريجاراي كخلاف مع التمثيل الأبوي على مستوى التمثيل الثقافي نفسه. إن الشفتين منورة لتطوير صورة مختلفة أو نموذج مختلف للحالة الجنسية الأنثوية^(٣٥). تعمل الشفتان كتعبير مجازي عن تعددية الإثارة الجنسية لدى النساء، وعن القدرة الكامنة في لغة النساء على الحديث عن هذا الإفراط متعدد الأشكال. هذا جدل مقنع، ومن الواضح أن إيريجاراي متسقة مع نفسها في اعتبارها الجسد الإنساني محملاً بالفعل برموز في إطار شبكة المعنى الثقافية. لا سبيل إلى تصوير الجسد الأنثوي خارج إطار النظام الرمزي ؛ فلا توجد لغة أخرى متاحة.

لكن إيريجاراي تهدف رغم ذلك إلى التنظير للخصوصية الجنسية المنفصلة للذات المؤنثة؛ إنها لا تهتم بفكرة الازدواج الجنسي ما قبل الأوديبي . من الصعب أن نرى كيف يمكن فهم تلك الهوية المؤنثة ذات الخصوصية بون أخذ شكل من أشكال الجوهرية في الاعتبار. لكن يجب أن نتذكر أن فهم إيريجاراي للاختلاف الجنسي يأخذ شكل أ و ب ، بدلا من أ و أ . ربما كان الأمر - كما بدأت بعض النسويات في الجدل- أن هذا النوع من الفوارق التي لا تقوم على أساس ازدراء المصطلح الثانوي يمكن أن ينتج جوهرية لم تعد تمثل تهديداً للهوية الإيجابية للنساء^(٣٦).

لقد أشار هذا إلى مشكلة أخرى: خطر أن تصير الحالة الجنسية مرادفة تماماً للذاتية. ألا يوجد في الهوية المؤنثة شيء أكثر من التمكن من تمثيل خصوصية الحالة الجنسية المؤنثة، رغم أهمية ذلك؟ إن علاقة الحالة الجنسية بالهوية وبالأواقع التاريخية والاجتماعية ستشكل فكرة الفصلين السادس والسابع. وأخيراً ، إيلكن/إليك قصيدة كتبتها جريس نيكولاس احتفاءً بخصوصية جسد الأنثى. إلى أي مدى تعبر الهوية الجنسية التي تبنيها القصيدة عن نظام للمعنى معارض للنظام الرمزي وموجود خارجه أو متجاوز له؟ وإلى أي مدى يظل داخل إطار ذلك النظام الرمزي ، وإلى أي مدى يخالفه؟

مثلثى الأسود

مثلثى الأسود

محصور كحشو الساندوتش بين جغرافية فخذى

هو مثلث برمودا

مكون من ذرات دقيقة

يظل للأبد يمسك

العالم

ويطلقه

مثلثى الأسود

شديد الثراء

إلى حد أنه يتدفق

متساقطا

على حجر العالم

الجاف

مثلثى الأسود

ضوء أسود

يجلس على عتبة العالم

يشرف على

كل احتمالاتى العميقة

و رغم ذلك
يبقى على فكرة للتاريخ
مثلثى الأسود
قد امتد متجاوزاً التاريخ (الذى هو قصة الرجل)^(*)
متجاوزاً المخاوف الجافة للحكم الملكى الأبوى الضامى^(**)
يمتد وينمو
يثق ويتدفق
مثلثى الأسود
يحمل ختم الموافقة
من أعماق ذاتي^(٢٧).

ملخص لأهم النقاط

١- يركز النقد النسوى لنظرية التحليل النفسى التى وضعها ذكور على بنائها السلبى للهوية الأنثوية فى إطار نظام لغة أبوى كابت: تبرز المنظرات النسويات علاقة الأم-الطفل/الطفلة فى المرحلة ما قبل الأوديبية ليقترحن وصفاً بديلاً لتلك المرحلة.

(*) تستخدم الشاعرة هنا عبارة his story التى تشير فى الكتابات النسوية إلى أن التاريخ يحكى قصة الرجل ويتجاهل المرأة (الترجمة).

(**) يوجد هنا لعب بكلمة patriarchy، إذ تقول الشاعرة إن مثلثها الأسود يمتد متجاوزاً مخاوف الـ archy - ri - parch، وهى عبارة صككتها من كلمات parch، بمعنى يعرض لحرارة شديدة تؤدى إلى الجفاف أو الظمأ؛ و ri وهى كلمة ذات جذر لاتينى بمعنى ملك؛ و-archy، وهى لاحقة بمعنى حكم. والعبارة المصكوكة فيها إحالة سمعية - بصرية لمصطلح patriarchy. وللصورة كلها دلالة على تحدى النظام الأبوى. (الترجمة).

٢- تهاجم إيريجاراي "منطق التماثل" في الفكر الغربي ، الذي يتم بقتضاه ضم النوعين (الأنثى والذكر) تحت لواء المعيار الذكري ، وبذا تظل النساء غير ممثلات في نظام المعنى الذي نتبعه. ويعبر "حسد القضيب" الذي قال به فرويد عن هذا بشكل أوضح: الهوية المؤنثة لا تُعرَّف إلا كنقص.

٣- تشير إيريجاراي إلى تماثل مثير للشك بين إعلاء الذكور من قيمة عضو واحد وإعطاء امتياز لفكرة واحدة عن الحقيقة.

٤- النظرية التفكيكية توضح أن أى مصطلح ذى امتياز يعتمد على المصطلح الثانوى المصاحب والمعارض له. (مفهوم "الحقيقة" يكتسب معنى فقط فى علاقته بمصطلح "الزيف"). تصر إيريجاراي على أن الذكورة كوجود قضيبى تعتمد على تعريف الأنوثة كنقص.

٥- تربط سيكسوس بين العنف السياسى الناتج عن مثل هذا التفكير الثنائى التعارضى وبين اقتصاد جنسى شهوى ذكرى يقوم على أساس التملك والملكية: لا يمكن أن توجد ملكية دون استبعادات.

٦- الاقتصاد الجنسى الشهوى الأنثوى يقوم على أساس "العطية" - العطاء دون حساب للعائد- وهذا هو أساس ممارسة كتابة المرأة التى تدعو إليها سيكسوس كوسيلة لاكتشاف الهوية المؤنثة.

٧- تزعم سيكسوس أن الكتابة المؤنثة لا يمكن تعريفها؛ وخيرتها الخاصة بالكتابة تقدم الإفراط كشيء معارض للنقص. وهى تؤكد صفات الصوت، والإيقاع، واللمس، فى المرحلة ما قبل الأوديبية، حين كانت الأم والطفل/الطفلة وحدة واحدة لا تنقسم. إنها تعدد المعنى لتبنى هوية مؤنثة متعددة مقابل زعم اللغة الأبوية بوحادية الحقيقة.

٨- إيريجاراي تُنظِّر للغة نسائية متعددة شبيهة بما تدعو إليه سيكسوس. لكن بينما تعتقد سيكسوس إن الرجال يشاركون النساء فى الازدواج الجنسى فى المرحلة ما قبل الأوديبية، وبذا يمكنهم إنتاج كتابة "مؤنثة"، ينصب اهتمام إيريجاراي على الخصوصية النوعية. وهى تحتفى بالأشكال المتعددة للجانب الجنسى من جسد الأنثى والهوية المحبة لرابطة الأم بالابنة.

اقتراحات بمزيد من القراءات

لوس إيريجاراي

ربما تحبون الاستزادة من قراءة اعمال إيريجاراي .
Marks and de Courtivron eds. New French Feminisms فيه مقتطفان من كتاباتها (ص ٩٩-١١٠).
Elizabeth Grosz, Sexual Subversions فيه فصل يتناول إيريجاراي بالتفصيل (ص ٨٢-١٠٠). وتقدم جروز أيضا قسما أقصر لكنه مفيد عن إيريجاراي في كتاب Jacques Lacan ص ٨٢-١٦٧ .

كتاب Sara Mills et al, Feminist Readings/Feminists Reading يقدم قراءة لكتاب Angela Carter, The Magic Toyshop اهداء بأفكار إيريجاراي (ص ٨٦-١٧٠).

هيلين سيكسوس

كتاب Marks and de Courtivron eds., New French Feminisms فيه "ضحكة المينوزا The Laugh of the Medusa" كلها، ومقتطف من "مخارج Sorties" (ص ٩٠-٩٨، ٢٤٥-٢٦٤). توجد أيضاً مقتطفات من كتابات سيكسوس في كتاب Belsey and Moore eds., The Feminist Reader (ص ١٠١-١٦)، وفي حوار أجرى مع كاثرين كليمينت في كتاب Mary Eagleton ed., Feminist Literary Criticism ص ١١٠-١٢٤ .
وكتاب Morag Shiach, Hélène Cixous يعد مدخلا مساعداً لأعمال هيلين سيكسوس عموماً.

وكتاب Nicole Ward Jouve, White Woman Speaks with Forked Tongue, pp. 91-101 يقدم دفاعاً شخصياً جريئاً عن أعمال سيكسوس ضد ما يقوله نقادها.

هوامش

(١) كتابات الكثير من التسويات الفرنسيات ممثلة في Marks and de Courtivron, eds. New French Feminisms.

انظرى/انظر ايضا. Moi, ed. French Feminist Thought.

Irigaray, The Sex which is not One, p.96 (٢)

The Speculum of the Other Woman, p.82 (٣)

(٤) المرجع السابق ص ٧٢.

(٥) وتعتمد مناقشتى هنا على Grosz, "Luce Irigaray and Sexual Difference", in Sexual Sub-versions, p. 104-7.

De Beauvoir, The Second Sex, p. 61 (٦)

Irigaray, This Sex which is not One, p. 47 (٧)

The Speculum of the other Woman, p. 22. (٨)

(٩) النصوص الأساسية التى أسهب فيها ديريدا فى شرح تلك الأفكار هى Of Grammatology و Writ-ing and Difference. للاطلاع على مدخل إلى أعمال ديريدا انظر Norris, Derrida.

(١٠) يوجد عرض لأفكار سويسير فى الفصل الرابع.

(١١) Cixous, "Sorties: Out and Out: Attacks/ Ways Out/ Forays", in Cixous and Clément, The Newly Born Woman, p. 63.

(١٢) المرجع السابق ص ٦٤ .

(١٣) المرجع السابق ص ٧٠ .

(١٤) المرجع السابق ص ٧١ .

(١٥) المرجع السابق ص ٨٧ .

(١٦) المرجع السابق.

(١٧) Cixous, "The Laugh of the Medusa", in Marks and de Courtivron eds., New French Feminisms, p. 352

(١٨) Cixous and Clément, The Newly Born Woman, p. 72

- Cixous, The Laugh of the Medusa, pp. 248 (١٩)
- "Some Physical Consequences of the Anatomical Distinction Between the Sexes", in On Sexuality, p.336 (٢٠)
- Cixous, The Laugh of the Medusa, p. 252 (٢١)
- Cixous, Angst, p. 7. (٢٢)
- Cixous and Clément, The Newly Born Woman, p.65 (٢٣)
- (٢٤) المرجع السابق ص ٨٣ .
- Cixous, "The Laugh of the Medusa", p. 252 (٢٥)
- (٢٦) المرجع السابق ص ٢٥٤ .
- The Ladybird, pp. 99-100 (٢٧)
- (٢٨) المرجع السابق ص ١١٠ .
- (٢٩) المرجع السابق ص ١٢٤ .
- Irigaray, This Sex which is not One, p.68 (٣٠)
- (٣١) المرجع السابق ص ٩ .
- Irigaray, The Speculum of the Other Woman, p. 143 (٣٢)
- Irigaray, This Sex which is not One, pp. 63 - 64 (٣٣)
- (٣٤) المرجع السابق ، صفحات: ٢٠٨ ، ٢٠٩ ، ١٢٠ .
- Grosz, Sexual Subversions, p. 611 (٣٥)
- (٣٦) يدافع كتاب مارجاريت هويتفورد المعنون "إعادة قراءة إيريجاراي" أيضا عن إيريجاراي ضد تهمة الجهورية الموجهة لها. "Margaret Whitfird, Rereading Irigaray", in Bernnen ed. Between Feminism and Psychoanalysis, pp.62 - 106
- Nichols, Lazy Thoughts of a Lazy Woman, p. 25 (٣٧)

الفصل السادس

هويات فى حالة سيرة ما بعد البنية، جوليا كريستيفا والتناص

تشكل الأفكار المعروضة فى الفصلين الرابع والخامس جزءاً من تساؤل يدور على نطاق واسع فى المجتمعات الغربية منذ نهايات القرن التاسع عشر عن أهم جانبيين محوريين من واقعنا: طريقة إدراكنا للإنسان الفرد، واللغة^(١). وكالمعتاد، دائماً ما يكون للتغيرات الكبرى فى أطر التفكير أسباب ونتائج متعددة متفاعلة مع بعضها البعض. وقد سببت الحرب العالمية الأولى التى نشبت على نطاق واسع رعباً دمر أى إمكانية للاعتماد بسهولة على المعتقدات المتفق عليها، الاجتماعى منها والروحانى . وفى بواكير القرن العشرين أيضاً، قدم فرويد وأينشتاين نظريات راديكالية جديدة عن الطبيعة الإنسانية، وعن علاقتنا بالكون. وفى نفس الوقت، أنتج الكتاب، ومبدعو الفنون البصرية، والموسيقيون ما بدا حينئذ أعمالاً غريبة مربكة، فككت أو أصر الأشكال التقليدية، وتحدثت القيم والافتراضات القائمة. تعرف هذه الحركة الفنية المدمرة للأيقونات التى جرت فى العقود الأولى من القرن العشرين باسم الحداثة بسبب زعمها بأنها "تجدد" كل أشكال التعبير والإدراك القديمة. يمكن أن ترى النظريات التى ناقشناها فى الفصول السابقة من عدة نواح على أنها فهم وتطوير لطرق الفهم الجديدة التى تفجرت فى بدايات القرن ، ويقع فى مركز هذا التفكير والتساؤل بعض من مزاعمنا التى طال تبنيتها باعتبارها "أفكاراً بديهية سليمة" عن الفرد واللغة.

إن الفردية الإنسانية تقليد غريب عتيق،سمى كذلك لأنه يضع الإنسان الفرد فى مركز فهم الواقع. إن اعتقادنا فى إمكانية الحقيقة، والمعرفة والحرية يقوم فى التحليل

النهائى على أساس اعتقادنا بوجود فرد مهيمن هو/هى مبدع/مبدعة كلماته/كلماتها، وأفكاره/أفكارها، وأفعاله/أفعالها، وإرادته/إرادتها عن قصد. إن فكرتنا عن وعى داخلى مترابط - ذاتية - أمر محورى لشعورنا بالوجود الفردى. ونحن نعتقد أن البشر يمكن أن يتأملوا خبرتهم -يمكن أن يعرفوها- وحينئذ، يمكنهم التعبير عن حقيقتها. ونشعر أن التمكن من فعل هذا هو الضمان لحرية البشر. يتم التعبير عن هذه المجموعة من الافتراضات بإيجاز بليغ فى قول ديكارت المشهور "أنا افكر إذن أنا موجود". لكن فرويد يتحدى أساساً فى نظريته عن اللاشعور الإيمان بالوعى الفردى كضمان لإمكانية وجود معنى وحقيقة للوجود الإنسانى^(١). لا يمكن للوعى والمعرفة القصديين للفرد أن يشكلأ أساساً لهوية واثقة من نفسها ومهيمنة عندما تدرك الذات كذات مكسورة، ويدرك اللاشعور على أنه "مشهد آخر" مستعص على الفهم لبعض من أقوى رغبات الذات، وخيالاتها وانعكاساتها. وفى توسع لكان فى نظرية فرويد، تدرك الهوية على أنها متعددة، غير واثقة، بل حتى وهمية، بدلا من إدراكها على أنها ذات أحادية، ومترابطة.

وقد تم أيضا تقويض تام للرأى البديهى الشائع عن أن اللغة يمكن أن تعبر دون إشكاليات عن حقيقة الخبرة الإنسانية. لقد رفض الكتاب الحداثيون الانصياع للمعنى الذى قدمته الكتابات المبكرة عن أن كلماتهم عبرت عن أفكارهم ومشاعرهم الشخصية أو قدمت تأملات إيجابية فى الحقيقة. وبدلا من ذلك، جعلوا القراء يركزون على اللغة نفسها ويفكرون بوعى فى علاقة الكلمات بالخبرة. وقد توسع اللسانيون البنيويون فى هذه التساؤلات التى أثارها الكتاب حول اللغة، مما يشير إلى وجود فجوة دائمة بين اللغة والعالم، وإن إحساسنا بالواقع ينتج عن شبكة المعنى التى نفرضها على استمرارية الخبرة. فالكلمات لا تعكس إحساسنا بالذات والعالم، بل تبنيه. وقد طور التفكيك تلك البصيرة ليكشف عن مشاركة اللغة فى بناء القوة. إن اللغة -النظام الرمضى - تفرض شبكة معانيها على شكل نظام الفوارق المفاهيمية أو التعارضات: مذكر ومؤنث، ذات وآخر، طيب وشرير. وبهذه الطريقة تعيد دائما إنتاج "الواقع" كتراتب هرمى من القيم التى تحافظ على استمرارية مصالح القوى السائدة. إن اللغة

هى الوسيلة التى يبدو لنا بها هذا الترتاب الهرمى للقيم طبيعياً وحقيقياً . ومن مصلحة القوة فرض هذا الفهم الأيديولوجى للواقع على أنه الفهم الوحيد الممكن، الـ "حقيقة" الأحادية. لكن النظريات التفكيرية للغة ترىنا أيضاً أن التعريف الأحادى المغلق مستحيل بالفعل. حتى أكثر المفاهيم امتيازاً يجب أن تعتمد على نقيضها المحقر لتحصل على معناها. فكلمة "طيب" تحتاج إلى كلمة "شرير" لتكتسب معناها، و"الذكورة" تعتمد على "الأنوثة". واللاشعور أيضاً ينسف محاولات التحكم فى المعنى الاجتماعى . إن الشعور المكبوت يتكثف ويزاح فى اللغة ، ويعدد الكلمات ، ويجعلها غامضة ومتغايرة الخواص . ونادراً ما نطلب كل ما نرغب فيه.

فى هذا الإطار ما بعد البنىوى تم أيضاً تفكيك الفكرة التقليدية عن المؤلف^(٣). فبدلاً من التفكير فى أن النص الأدبى يبدأ فى الوعى القصدى لفرد رشيد ينتمى لأحد النوعين، يشكل كل جزء من العمل ويتحكم فيه لينتج المعنى الفريد الخاص به أو بها، يرى النقاد ما بعد البنىويين النصوص الأدبية كمواضع للمعانى والمقاصد المتعددة. وهم يفضلون استخدام مصطلح "الذات المتأثرة subject" بدلاً من مصطلح "مؤلف" ليوحوا بأن القصد الواعى ليس إلا دافعاً واحداً ضمن كثير من الدوافع التى تقرر المعنى؛ وأن الرغبة اللاشعورية "تحدث" أيضاً من خلال الكلمات، لكن الكلمات مشبعة أيضاً بالتضمينات الاجتماعية بنفس القدر. لا يوجد كاتب يتوصل إلى كلمات أو أشكال أدبية مصكوكة حديثاً؛ إذ تظل العديد من استخداماتها ومعانيها السابقة نشطة إلى حد ما فى إطار الترتيب الجديد. لهذا السبب صار اصطلاح "التناص" مستخدماً حالياً ليوحى بأن العديد من "النصوص" أو الأصوات (القصد الشعورى للمؤلف، والرغبات اللاشعورية، والتضمينات الاجتماعية الحالية والسابقة) تلتقى فى كل عمل يبدو ظاهرياً كأنه عمل فردى متفرد. والمعنى المقصود شعورياً للمؤلف لا يقرر إلا جزءاً صغيراً من هذا التناص المركب. وكما تجادل جوليا كريستيفا، "الكتابة لا يدعمها موضوع الفهم، لكن يدعمها موضوع مقسم، بل حتى موضوع تعددى ، يحتل ... أماكن متغيرة، ومتعددة، بل حتى متحركة"^(٤). رأينا فى الفصل الخامس أن الكاتب بصفته موضوعاً "متحركاً" يمكن أن يفهم أنه يحتل المكان "المتغير" للاندواجية الجنسية.

تلمح نظرية ما بعد البنيوية إلى وجود تحد مستمر داخل المعنى وداخل الهوية بين التحكم الاجتماعى الكاتب من جهة والإفراط الهدام من جهة أخرى . إن اللغة هى الوسيلة التى يتم بها فرض تعريف أحادى على الأشياء والناس، ينكر متصل حالة الواقع وما يكمن فيه من قدرات متعددة ، كما أن هويتنا الاجتماعية النوعية تبنى وتثبت أيضا فى غضون "عملية وضعنا فى أماكننا" فى إطار النظام المفاهيمى. لكن اللغة، علاوة على تلك الوظيفة الكابتة، تحتوى أيضا على إفراط فى المعنى يهدد باستمرار بتمزيق حدود تلك الهويات المحددة وكشف الطابع الخيالى لأى "حقيقة" مفروضة. من السهل أن نرى لماذا كانت مثل هذه الأفكار جذابة إلى تلك الدرجة للنسويات ، ولماذا قدمت النسويات مثل هذا الإسهام الرئيسى لنظرية ما بعد البنيوية. إنها تقدم أقوى تفسير متاح حاليا لتصلب البنى الأبوية للقوة . والأكثر من هذا، كما تجادل إيراجاراي ، أن التعارضات الثنائية المفروضة فى مجال النوع هى حجر الزاوية فى النظام المفاهيمى كله .

وقد أثرت الأفكار ما بعد البنيوية فى النقد الأدبى النسوى منذ بدايات عقد ثمانينيات القرن العشرين. وعموما، لم يكن هذا الاتجاه النظرى متعاطفاً مع النهج النسوية المبكرة التى أكدت سلطة وحقيقة كتابات النساء على أساس هوية المؤلفة كامرأة. وأى تعريف بسيط للمؤلف والمعنى يبدو أنه يتجاهل الهوية التعددية لذات الكاتب المتأثرة بمحيطها، والتناص الموجود بين النصوص. بنفس الطريقة، لا تحظى الأشكال الواقعية لكتابات النساء، - التى تقيمها النسويات العاملات فى إطار المذهب الإنسانى Humanist بسبب تقديمها لصور إيجابية للخبرة الأنثوية - بدرجة كبيرة من القبول بين النقاد ما بعد البنيويين. إن تصوير الشخصيات كشخصيات "واقعية" والادعاءات الخفية بتقديم "الحياة كما هى عليه"، يمكن أن تبدو مشاركة فى وصف المذهب الإنسانى للحقيقة، كشيء يضمنه وعى الفرد ويعكسه فى اللغة. بعبارة سيكسوس، مثل هذه النصوص ليست "شبيهة بحيوانات الخلا"، فهى لا تقوض أسس نظامنا المفاهيمى . فمثلا ، حتى وإن كان نص واقعى مثل ابنة الأرض Daughter of Earth يقدم وصفا لانزعاج لمعاناة النساء، إلا أنه لا يزال يبدو مؤكداً لحس أحادى محدود

الهوية الفردية والتعارض الثنائي بين فنتى الذكر والأنثى. وهو على ما هو عليه لا يحطم أيديولوجية النوع التي تحافظ على استمرار النظام الأبوى كشئ طبيعي. وسأعود للجدل الدائر بين الواقعية وما بعد البنيوية فى نهاية الفصل.

يصفق النقاد ما بعد البنيويين للنصوص التعددية التى تتجاوز نظم المعنى الراسخة. وقد تطورت خبرة قراءة تهدف إلى فك شفرة الأيديولوجية الكابتة للنص وتواطئه مع القوة السائدة. لكنها تهدف أيضا بنفس القدر إلى التفعيل التام للإفراط "الثورى" الخاص بالنص والأماكن التى تنقلب فيها اللغة على نفسها رافضة الاستقرار فى معنى أحادى . يمكننا أن نأخذ مسرحية سيمبيلين Cymbeline لشكسبير التى تحدثنا عنها فى الفصل الأول كمثال لهذا. تتذكرون أن شخصية البطلة ، إيموجين، قد بنيت وفقا للصورة النمطية لـ "المرأة الصالحة"، فهى وفية، وعفيفة، ومحبة ومتسامحة. وزوجة أبيها على عكسها تماماً، كاذبة، قاتلة، حقود . يقدم هذا مثالا نموذجيا للتنظيم الثنائى الكابت للهوية فى إطار الخطاب السائد: فالنساء إما أنهن طيبات أو شريرات، صادقات أو كاذبات. ولا تقدم المسرحية أى تفسير لشخصية كل امرأة منهما؛ ففضائلهما أو رذائلهما هى ببساطة السمة الجوهرية الموروثة فى شخصياتهما. إن هذا الإحساس بالهوية أو "الطبيعة" على أنها شئ موروث (طبيعى) مهم فى الأجزاء الأخرى من المسرحية فى علاقته بهوية الطبقات الملكية والحاكمة. وإخوة إيموجين، الأمراء الصغار، يُسرقون من البلاط الملكى وهم رضع ، ويؤخذون إلى كهف فى ويلز. ورغم تشنثهم البدائية، يكتسبون تلقائياً السمات "الملكية" مثل الشجاعة والقدرة على القيادة، التى تقدم على أنها السمات الجوهرية للدم الملكى .

لكن هناك لحظات من "الإفراط" فى النص تقلب الأيديولوجية الجوهرية المحافظة، التى تعتبر الهوية النوعية والهوية الطباقية طبيعة موروثة، لا يمكن أن تتغير بفعل أى ظروف خارجية. وتشعر إيموجين باليأس بسبب اتهام زوجها لها بالخيانة الزوجية، فتقبل إغراء خادمها لها بأن تتنكر فى زى رجل. يقول الخادم "لابد أن تنسى أنك امرأة"، وتؤكد إيموجين التى تشبث بشدة بالفكرة "إنى أدرك ما وراء هدفك، وأنا أكاد أن أكون / رجلا بالفعل"⁽⁶⁾. فبمجرد أن ترتدى إيموجين ملابس الذكور تحول

إلى رجل، دون تعليق من أى من الشخصيات الأخرى رغم إصرار المسرحية الأيديولوجية على أن الهوية موروثية أو قبطية. وحين تقابل إيموجين إخوتها الضائعين، دون أن يعرفوها، يتعرف الدم على الدم غريزياً وتتبع نبضات حب قوية بينهم وبينها، لكن لا يوجد شيء من قبيل التعرف الحدسي على هويتها النوعية الفعلية. وفي نصوص شكسبير عموماً، يؤكد تمثيل الشخصيات الأنثوية التعريفات الجوهرية للمرأة، لكنها توحى بنفس القدر بالصفة التعددية اللامحدودة للحالة الجنسية، وذلك عن طريق ارتداء ملابس الجنس الآخر وإخفاء الهوية اللذين يكثر ورودهما في نصوص شكسبير^(٧).

تربط النسويات الفرنسيات مثل هذا الإفراط في المعنى بطاقة مؤنثة هدامة لا يمكن احتواؤها في النهاية في إطار هويات النوع الثنائية التي يفرضها النظام الرمزي. لكن ربما كان على النساء أن يتوخين الحذر من التسرع في الزعم بأن اكتشاف حالتهن الجنسية المنكورة عليهن هو دائماً وبالضرورة طريق (سبيل فكاك sor-tie) يقود إلى الحرية؛ وأن التعبير عنها هو دائماً لغة الهدم والإفراط المعارضة لنظام التحكم. تقدم كتابات ميشيل فوكو Michel Foucault، لا سيما كتابه "تاريخ الجنس" The history of Sexuality (١٩٧٦) تحذيراً واعياً من الطريقة التي يمكن أن تكون بها - حتى اللغة التي تبدو "تقدمية" - نتيجة من نتائج القوة الكابتة. يرينا فوكو كيف أن مجالات تخصص "المعرفة" التي تضع الجسد الإنساني في شبكة من عمليات الملاحظة، والتنظيمات الضبطية والتدريبية (وهي مجالات الطب، وعلم النفس، وعلم الجريمة، والعلوم التربوية) قد تكاثرت منذ القرن الثامن عشر. يطرح فوكو في كتاب تاريخ الجنس History of Sexuality افتراضاً مقنعاً ضد التفاؤل بأن القرن العشرين قد شهد بدايات التحرر من الكبت الجنسي الذي كان في الماضي. ويقترح أننا لم نر إلا مجرد تغيير في طرق التحكم، التي تحولت من التحكم بالقوة الخارجية إلى التحكم بهضم القهر ودمجه في الذات. يبدأ فوكو كتابه بملاحظة مدى الرضا الذي نشعر به من التجرد على الحديث علناً عن موضوع يعتبر من المحرمات (تابو): "إذا كان الجنس مكبوتاً، أى محكوماً عليه بالمنع، وعدم الوجود، والصمت، عندئذ تصوير مجرد حقيقة أن المرء يتحدث عنه لها مظهر التجاوز القصدي .. نحن واعون بتحديدنا للقوة الراسخة، نبرة صوتنا تظهر أننا نعرف أننا نقوم بعمل هدام"^(٨).

ثم يوضح أن الرضا الناتج عن حرية الكلام الهدام هو في حقيقته نتيجة قهرية لـ "جهاز مهمته إنتاج أكبر كم ممكن من الخطابات عن الجنس"^(٨). وقد ظهر هذا "الجهاز الخطابى" إلى الوجود عن طريق اهتمام السلطة بالسلوك الجنسى منذ القرن الثامن عشر فصاعداً، وهو اهتمام شخصى مفصل متصاعد. نتيجة لذلك، يتكون "الجهاز" من شبكة من الخطابات والممارسات التى تكتسب سلطتها من التخصصات المهنية والدراسية التقليدية وحديثة التطور فى مجالات الدين، والقانون، والطب، والطب النفسى، وعلم الجريمة والعلوم التربوية. "لقد نُقل الجنس من الخفى والمقيد ليعيش حياة خطابية ... وبالتأكيد لم يحدث أبداً أن راكم أى مجتمع آخر - وفى مثل هذه الفترة الزمنية القصيرة - كمية مماثلة من الخطابات المتعلقة بالجنس"^(٩). ويشير فوكو أيضاً إلى أن تكاثر "خطابات المعرفة" عن السلوك الجنسى قد ركزت بالذات على تلك المجموعات الاجتماعية التى وجد شعور بضرورة التحكم فيها للحفاظ على النظام الاجتماعى وهى : الأطفال ، والطبقة العاملة ، والنساء . ونتيجة للتدقيق الخطابى، تأسس "الجنس كمشكلة من مشكلات الحقيقة"، وصار المجتمع الغربى "مجتمعا ساعيا للاعتراف على نحو استثنائى فريد"^(١٠). ونحن نخلط بين الدافع القهرى لاكتشاف الجنس والتعبير عنه كمشكلة الذى نهضمه وندمجها فى نواتنا وبين حرية قول "الحقيقة" التى تأسست حديثاً.

إن الالتزام بالاعتراف يُنقل الآن من خلال الكثير الجم من النقاط المختلفة، وهو متأصل فى أعماق أعماقنا، بحيث صرنا لا ندركه كنتيجة للقوة التى تقيدنا؛ بل بالعكس، صار يبدو لنا أن الأمر لا يعدو أن الحقيقة ، المغروسة فى أكثر جوانب طبيعتنا سرية، "تطالب" بالخروج إلى السطح"^(١١).

يرى فوكو أن تحول الخيال خلال القرن التاسع عشر من روايات المغامرات الخارجية إلى الطبيعة "الداخلية" الخفية للشخصية مظهر آخر من مظاهر الدافع القهرى الغربى نحو الاعتراف. وكتاب فوكو موح فيما يخص ميل الكثير من الكاتبات نحو قوالب "الاعترافات" فى السرد الروائى المكتوب بصيغة السيرة الذاتية أو بضمير المتكلم، وفى أنواع الكتابات التى تدفع بالهوية إلى المقدمة. وقد كانت النساء، أكثر من

أى جماعة أخرى، موضوعاً لأعنف وأوسع الخطابات الهادفة إلى إنتاج الجنس لدى الأنثى كـ "مشكلة" لا بد من ملاحظتها بدقة، وإضفاء الصفة المرضية عليها، والتعبير عنها. هل يمكن أن يكون هذا قد ولد لدى النساء بالذات دافعاً قهرياً قوياً نحو الاعتراف؟ هذا يجعلنا نتوقف لوهلة قبل أن نحتفى بكل الكتابات التى من هذا القبيل باعتبارها أشكالاً من تحرير التعبير الذاتى . وقد كان كتاب فوكو متسقاً فى توضيحه للخطابات كممارسات ذات مواضع تاريخية ، فقد بين أن إرادة الضبط والتحكم كثيراً ما تعمل عملها على نحو خفى فى تلك الأشكال من اللغة التى قد تربطها بالفكر التقدمى . ولا يمكننا التعرف على إرادة التحكم تلك إلا لو وضعنا اللغة فى موضع الممارسة التاريخية الخاصة . وهذا هو السبب فى أن مصطلح "خطاب" صار يستخدم للإشارة إلى النظام اللغوى أو الممارسة اللغوية الخاصين بجماعة اجتماعية معينة أو بزمان تاريخى معين . و"اللغة"، بعكس ذلك، تميل إلى أن تتضمن بنية معنى تتميز بالعمومية، وبأنها تغطى وتشمل جميع جوانب الثقافة^(١٢).

و هناك خطر آخر موجود فى الميل لمساواة الجنس بتحرير الذات: فهذا يمكن أن يحول الأنظار بسهولة بعيداً عما هو عام وتاريخى إلى ما هو خاص وفردى. وينحدر شعار "الشخصى هو السياسى" إلى شعار لنزع الصفة السياسية. فى بعض أنواع الخطاب النسوى الراديكالى يبدو أن الجنس يصير مرادفاً للذاتية. - بل حتى - "الحرية". يعلق فوكو على ذلك قائلاً إن الأمر يبدو "كما لو كان من الجوهرى لنا أن نستمد من تلك القطعة الصغيرة من أنفسنا ، لا مجرد المتعة، بل المعرفة أيضاً ... فما إن يتعلق الأمر بسؤال عن معرفة من نكون، فإن هذا المنطق هو الذى يعمل منذئذ فصاعداً كمفتاح أساسى لتلك المعرفة"^(١٣). ويمكن استخدام رواية "افتحوا الباب" Open the Door (١٩٢٠) التى ألقتها كاثرين كارزويل Catherine Carswell لتوضيح تلك النقطة. تدور الرواية فى جلاسجو ولندن فى العقدين الأولين من القرن العشرين، والرواية - كما يوحى عنوانها- تتبع محاولات البطلة، جونا بانرمان Joanna Banner-man ، للهرب من سجن الطبقة المتوسطة الكاليفينية التى تربت فيها ، والبحث لنفسها عن هوية ذات معنى أكثر من مفهوم أمها عن هوية المرأة، التى ترى أنها تقوم على

إنكار الذات. فى الصفحات الأولى من الكتاب، تمر جوانا فى صباها بلحظات تنبؤية بينما يقطع القطار الذى تستقله جسر جامايكا عابراً نهر كلايد على خط سكة حديدية يتجه نحو البحر. هذه الصورة تقطعها وتؤطرها التعريشات المعدنية السوداء للجسر: "لقد ملأها شروق الشمس على تلك المركبة المنسابة فى رحلتها، وتيار الماء العظيمبنى المتألكى برغبات شديدة مؤلمة لكنها رائعة"^(١٤).

وتظل جوانا تناضل طوال بقية السرد الروائى ضد شبكات التقاليد والتوقعات الاجتماعية، كى تصل إلى ذلك العالم الأوسع الذى لمحتة لمحة خاطفة. تصر جوانا على الالتحاق بكلية الفنون، وتفوز بمنحة دراسية، وتبدأ فى تطوير قدرتها على كسب المال من عملها حتى تحقق استقلالها الاقتصادى. تستدعى الأجزاء الأولى من الرواية إحساساً خاصاً بلحظة تاريخية بعينها وبجماعة اجتماعية معينة تعيش فى جلاسجو فى بدايات القرن العشرين، لكن مع تقدم السرد الروائى تتلاشى الخصوصية الثقافية للكتابة فور أن يتراجع نضال البطلة من أجل حقها فى العمل وكسب العيش. ورويدا رويدا تصبح الحاجة إلى "فتح الباب" (إيجاد سبيل للفاك sortie) بحثاً خالصاً عن التحقق الجنسى. وفى القسم الأخير، وسط الكثير من الرمزية اللورانسية، تصل البطلة أخيراً إلى "المعرفة الحية"، "إنها تسعى الآن من أجل الحياة"^(١٥). إن ما تلهث البطلة خلفه بالفعل هو ذراع الرجل الوحيد الذى يمكن أن يقدم لها التحقق الجنسى، الذى يمكن أن يقدم لها نفسها. يحدث ذلك التصاعد فى الزمن السردى الروائى مع بداية الحرب العالمية الأولى؛ كما أن سعى جوانا للبحث عن حيز شخصى وحرية شخصية يتزامن مع نضال المتأدين بمنح المرأة حق الاقتراع الذى تركز فى جلاسجو فى أنشطة طلبة ومعلمى كلية الفنون. لكن بحثها عن "ذاتها" يتماهى تماماً مع الجنس لديها.

لن نكون منصفين إذا قلنا إنه لا سيكسوس ولا إيريجاراي تسعيان إلى تحويل ما هو سياسى إلى ما هو فردى ضيق، لكن تأكيدهما اللاتاريخى على الجنس باعتباره إفراطاً، وتوحيدهما له مع ذاتية مؤنثة عامة يميل أحياناً نحو هذا الخطر. بهذا الصدد، يقدم عمل فوكو عن إنتاج الخطابات فى لحظات معينة من التاريخ وتحليله

لعملها كممارسات مادية للتحكم والضبط (الطب، والتربية، وعلم الجنس) توازنًا مفيداً للميل اللاسياسي واللاتاريخي الموجود في مذهب ما بعد البنيوية أحياناً.

جوليا كريستيفا

من بين المنظرات النسويات الثلاث اللاتي تركت أعمالهن أكبر الأثر على العالم المتحدث بالإنجليزية، نجد جوليا كريستيفا أكثرهن حذراً في مطالبتها. فرغم أن عملها المبكر الكبير - الرسالة التي نالت عنها درجة الدكتوراه - يحتمل عنوان "ثورة في اللغة الشعرية" Revolution in Poetic Language (١٩٧٤)، إلا أن نظرياتها عن اللغة وبناء الهوية الذاتية أقل تأكيداً للتفاؤل من نظريات سيكسوس أو إيراجاراي. وكريستيفا تشبه سيكسوس وإيراجاراي في أنها تبني لغتها على أساس العلاقة ما قبل الأوديبية بين الطفل/الطفلة والأم وفي تحويل التأكيد بعيداً عن الاهتمام الفرويدى واللاكانى بالأب الأوديبى. حقاً، إن عمل كريستيفا يعتمد اعتماداً كبيراً على دراسة المحللة النفسية ميلاني كلاين عن العلاقة المبكرة بين الأم والطفل/الطفلة. تستخدم كريستيفا مصطلح "السيميوطيقا" لوصف المرحلة ما قبل الأوديبية الأولى من مراحل الحياة لتلمح إلى أن أول آثار ما سيصير عملية توليد دلالات اللغة المنطوقة تتأسس في تلك المرحلة. في المرحلة الدلالية السابقة على اكتساب اللغة المنطوقة لا يكتسب الطفل أى إحساس بهوية منفصلة؛ فوجوده الجسدى جزء من متّصل مع جسد الأم. والأحاسيس التي تبني وجوده الجسدى هي إيقاعات دقات القلب، والنبض، والظلمة والنور، والسخونة والبرودة، والأخذ والعطاء المنتظمين للنفس والطعام والبراز. إن التنظيم والتنميط التدريجين لتلك الدوافع الجسدية هو الذى يقدم أساس الإمكانية الضرورى لعملية توليد الدلالات - إنتاج المعنى. والصوت، والسمع، والبصر هي النزعات القديمة المنظمة التي تنشأ فيها الأشكال المبكرة للتمييز. فالتدنى حين يعطى ويسحب، وضوء المصباح حين يأسر النظر؛ والصوت المتقطع للصوت البشرى أو الموسيقى ... عند تلك النقطة، يصير التدنى، والضوء، والصوت نوعاً من الـ هناك: مكاناً، بقعة، علامة^(١٦). وتجادل كريستيفا في أنه بدون هذا التنظيم المبدئى للسيال المستمر من الأحاسيس

الجسدية والدوافع الجنسية الشهوية الذى ينهال على الطفل/الطفلة وما يتزامن مع هذا التنظيم من بدايات الهوية المنفصلة التى تنتج عنه، يستحيل أن يكتسب الطفل/الطفلة اللغة. تقدم تلك الآثار السيميوطيقية الإيقاعية أساس اللغة بأكملها، وتظل هى أساسها.

من ثم تجادل كريستيفا فى أنه ما إن يكتسب الطفل/الطفلة اللغة مع دخوله/دخولها فى النظام الرمضى عن طريق الأزمة الأوديبية، فإنها تحتوى معها على نزعتين تنظيميتين أو "شرطين شكليين modalities" : سنسمى أولهما "الشرط الدلالى" the semiotic ونسمى الثانى "الشرط الرمضى the symbolic". وهذان الشرطان الشكليان لا ينفصلان عن عملية توليد الدلالة التى تكون اللغة، والجدل بينهما يقرر نوع الخطاب (سرد روائى، لغة شارحة، نظرية، شعر ... الخ) الداخلى فى تلك العملية^(١٧). والشرط الذى تسميه كريستيفا الشرط الرمضى هو الجانب من اللغة الذى يوجهه الطفل نحو العالم الموضوعى للناس الآخرين والأشياء الأخرى. وبهذا الشكل، تتجه النزعة التنظيمية للشرط الرمضى نحو إعطاء تعريف ثابت أحادى للأشياء من أجل توفير أساس للمعنى المشترك الذى يمكن من حدوث التواصل بين الشخص وغيره. لكن النزعة التنظيمية الرمزية تعمل أيضا بدافع من حافظ ملح للسيطرة والتحكم، من خلال فعل التعريف، ما هو آخر، ومن ثم يحمل احتمالات مهددة للذات. من جهة أخرى، تكمن بدايات الشرط الدلالى فى الدوافع الجنسية الشهوية للمرحلة ما قبل الأوديبية، وهى دوافع لا تميز فيها بين النوعين، وبهذا تتجه نزعته التنظيمية نحو المعنى كمتصل، يصحبه التماهى مع ما هو آخر لا الانفصال عنه. من هنا يكون لمعنى اللغة لدى كريستيفا علاقة جدلية بين شرطيه من أجل إنتاج ممارسة خطابية (اللغة كما تقال أو تكتب بالفعل) كعملية مستمرة، وليس كبنية ساكنة أو نظام للمعنى. وتفرض النزعة التنظيمية الرمزية ما هو مطلوب من اتساق المعنى وتركيب الجمل للسماح بالتواصل الاجتماعى، بينما تقوم النزعة التنظيمية الدالية بالقلقة المستمرة لهذا الحافظ الملح الدافع للثبات، فتنتج "ثورة" فى قوة النزعة الرمزية المتحركة بحيث تضمن إمكان توليد معان جديدة.

هكذا، تختلف كريستيفا عن سيكسوس وإيريجاراي في أنها لا تضع في المقدمة لغة أخرى "منفصلة" تتميز بالإفراط مقابل القوة الكابتة للنظام الرمزي ؛ بل هي بالأحرى تُنظَرُ لرأي بديل في اللغة على أنها تنشئ كلاً من النظام والفوضى داخل نفسها كعملية مستمرة. يمكن عندئذ تمييز أشكال الخطاب وفقاً لنوع النزعة التنظيمية السائدة؛ فاللغة العلمية والرياضيات مثلاً تسمح بمقاطعة قليلة للتنظيم الدلالي ، وتهدف إلى الوصول لمعان ثابتة محددة بدقة. واللغة التي تسمح بأقصى فتح للتنظيم الدلالي تسميها كريستيفا "اللغة الشعرية"، وهي تتميز بصفات إيقاعية، وتصعيد للأنماط الصوتية، وتمزيق لتركيب الجمل والتجانس. والنماذج التي تحللها كريستيفا تكاد تكون كلها نصوصاً أدبية ، وهي تصر المرة تلو الأخرى على أن التنظيم الدلالي -حتى في أقوى مظاهره - لا بد أن يحافظ دوماً على الوجود المنظم للرمزي . وبدون هذا التحكم، ترتبك اللغة تماماً بفعل قوة الدوافع اللاشعورية، وتتحوّل إلى نطق بكلام ذهاني. وهي لهذا متشككة في المطالبات بلغة للمرأة مستمدة من الجسد الأنثوي أو الاقتصاد الجنسي الشهوي .

وقد وجد في كل أعمال كريستيفا مفهوم أساسي هو مفهوم "الحدود" أو "العتبة"، خاصة الحدود التبادلية بين الشعور واللاشعور . على هذه العتبة يتفاعل الاجتماعي مع النفس في حوار أو جدل ينتج النطق التواصل . تصف كريستيفا هذا بأنه حوار بين الرغبة اللاشعورية ("أنا أقول ما أحب قوله") وما هو اجتماعي ("أنا أقول لك، لانا، حتى يمكننا أن نتفاهم مع بعضنا")⁽¹⁸⁾. ووفقاً لصياغة كريستيفا، فإن هذا "التناص"، أو التفاعل الحوارى المتبادل (التفاعل بالحوار) بين اللاشعور والأشكال الاجتماعية ينتج اللغة كمنطوقات في "حالة سيرورة" دائماً. ويظل المعنى قابلاً للتشارك، لكن توليده يظل دائماً في حالة عدم ثبات. بالمثل، تبني الهوية على أساس هذا التناص أو الحد الفاصل بين الدوافع اللاشعورية وما هو اجتماعي ؛ وهكذا تكون الذات تفاعلاً حوارياً بين هاتين النزعتين التنظيميتين، وتنتج أيضاً ذاتاً "في حالة سيرورة" "in process" هوية متعددة الجوانب لا تثبت ولا يتم تشكيلها أبداً. ومن المهم جداً لدى كريستيفا أن تظل الذات داخل إطار التنظيم الاجتماعي ، فاختيار الخروج التام عن النظام الرمزي

يعنى لديها الخروج من التاريخ. وانفصال التنظيم الدلالى عن الشرط الرمزى يؤدى إلى تفجير القدرات "الثورية" للتنظيم الدلالى وتحولها إلى هذر أو جنون.

وتربط كريستيفا -كسيكسوس- بين المرحلة الأمومية ما قبل الأوديبية وبين حالة جنسية لا علاقة لها بالنوع، وتدرك أن الرجال تتاح لهم نفس فرصة الوصول إلى القوة الإبداعية لما هو دلالى كالنساء. حقا، لقد أقامت كريستيفا عملها على أساس نصوص كتب معظمها بأقلام كتاب طليعيين ذكور، وعملها أيضا عرضة للاتهام بالنخبوية (انظر/انظر الفصل الخامس). لكن، ماذا عن النساء فى المخطط الذى وضعتة كريستيفا للأمور؟ فى "حول النساء الصينيات" About Chinese Women (١٩٧٤)، كتبت كريستيفا عن "أهمية المراحل ما قبل الأوديبية ... فى النمو اللاحق لكل من الولد والبنت. فالطفل/الطفلة مرتبط بجسد الأم، التى لم يصبح جسدها بعد "موضوعاً منفصلاً". فبدلاً من ذلك، يلعب جسد الأم فى حياة الطفل/الطفلة دور نوع من المتصل الاجتماعى - الطبيعى"^(١٩). تفكر كريستيفا فى عواقب هذا الارتباط الشديد بين الأم والطفلة على البنات، وتضع ثلاثة مواضع يمكن للبنات أن يتخذنها فى المرحلة الأوديبية أثناء دخولهن فى النظام الاجتماعى .

فى مقال "زمن النساء" (١٩٧٩) تربط كريستيفا بين المواضيع الثلاثة وبين التطور التاريخى للحركة النسائية فى القرن العشرين. تجادل كريستيفا فى أن المراحل المختلفة لتطور الحركة تميزت بسيادة واحد أو آخر من هذه المواضيع أو الشروط . لكى تصير النساء كائنات اجتماعية عليهن أن يتماهين مع النظام الرمزى، ويشمل هذا قبولهن لنظام المعانى والقيم الذى يجسد النظام الأبوى . وتجادل كريستيفا فى أن العضلة التى تواجهها البنات، على عكس الأولاد، فى فصل أنفسهن عن الأم ما قبل الأوديبية يمكن أن تزيد من شدة تماهيهن فيما يلى من مراحل مع قيم النظام الأبوى كنوع من الحماية لأنفسهن ضد ما هو أمومى . وحين تتخذ المرأة هذا الموضع، فهى إما أن تهضم المثل الأبوية كالمنافسة، والعوانية، والقوة، وتدمجها فى ذاتها، وتسعى بذلك إلى النجاح والحصول على الاعتراف بها كما لو كانت رجلاً، أو قد تدعن بحماس للمثل "المؤنثة" التى يقيمها الرجال فى النساء. وأى من هاتين الحركتين تضعها فى

صف واحد مع الشرط الأبوى أو الرمزي . وقد تسرف النساء في الاستثمار العاطفي في اتخاذهن الموضع الأبوى أثناء نضالهن لرفض الأم ما قبل الأوديبيية التي تبدو كلية القوة.

وفي "زمن النساء" Women's Time تقول كريستيفا إن المرحلة الأولى من الحركة النسائية، حتى ١٩٦٨، بمطالبها الساعية للمساواة في الأجور والحقوق الاجتماعية والسياسية تتميز بأن عملها ينطلق في معظمه من هذا الموضع. وهي لا تنقدها على هذا في حد ذاته، لكنها تشير أنه حتى الآن، لم يؤد نجاح النساء في بلوغ تلك الأهداف إلى هز بنى القوة الموجودة. وتواجه النساء دائماً خطر الإفراط في الاستثمار في القيم الأبوية التي تؤكد تلك النظم: "إن الصعوبة التي يشكلها هذا المنطق الرامي إلى دمج الجنس الثاني في نسق قيمي يعرفن من خبرتهن أنه أجنبي عنهن ... هي كيف يمكن فصل النساء عنه، وكيف يمكنهن حينئذ أن يتقدمن من خلال تدخلتهن الحرجة والفارقة والاستقلالية لجعل مؤسسات اتخاذ القرار أكثر مرونة"^(٢٠).

وفي حالة التمييز بالتضاد مع التماهي الأبوى "الرمزي"، يمكن للنساء الاحتفاظ بتعلقهن بما هو أمومي : "الدلالي". لكن كريستيفا تنقد النسويات اللاتي يبينن على هذا الموضع الثاني ما تراه هي أمالاً طويالية. فالرغبة في العودة إلى الإرادة الأمومية تستتبع دائماً دافعاً أخطر على النساء وأكثر إغراء لهن، حيث لا مفر لهن من أن يكون النظام الاجتماعي أكثر "إحباطاً، وتشويهاً لهن، وتضحية بهن" مما هو بالنسبة للرجال^(٢١). وتربط كريستيفا الجيل الثاني من القوائم بالحركة النسائية (ما بعد ١٩٨٦) بسيادة الشرط الأمومي . وهي ترى أن ذلك رد فعل لإحساس النساء بالتححرر من الوهم، في هذا الوقت، مع أهداف المساواة السياسية التي رفعها الجيل الأول. فبدلاً من المطالبة بالمساواة مع الرجال، يصر الجيل الثاني الذي ظهر في سبعينات القرن العشرين على وجود فرق بين المؤنث والمذكر ، ويؤكد أن ما هو أمومي قد نشأ بفعل مجتمع مضاد "تم تخيله على أنه متآلف، وبلا ممنوعات، وحر، ومحقق للرغبات" - وكل هذا هو ما ليس في النظام الاجتماعي^(٢٢). يتم السعي لبناء هذه الأسطورة المثالية عن الأنوثة الأمومية، بوصفها شيئاً عاماً وخارج نطاق الزمن، كملجأ لواقع

تاريخى ينكر على النساء حتى لغة ملائمة للتعبير عن "علاقاتهن مع طبيعة أجسادهن ... [أو مع] طفل/طفلة، أو امرأة أخرى، أو رجل"^(٢٣). لكن كريستيفا تجادل فى أن هذا الحلم الطوباوى هو دائما أمومى . وباعتناق النسويات لهذا الشكل من المثل الأسطورية، فإنهن يتعرضن لخطر اختيار الخروج من النضال التاريخى . وتزعم كريستيفا أن هذا الشكل من الانفصالية النسوية الراديكالية، الذى ميز الكثير من الحركات النسائية فى فرنسا وأمريكا خلال سبعينات القرن العشرين، يتطور بسهولة إلى بديل للمعتقدات الدينية، ويعود خطابه إلى الانضمام إلى خطاب "مجموعات هامشية من الإلهامات الروحية والصوفية"^(٢٤).

تعتقد كريستيفا أن الرغبة فى العودة إلى نظام دلالى تخيلى موقف خطير على المرأة كفرد، كما هو خطير على النسوية كحركة. فالمرأة حين ترفض النظام الرمزى الذى يحافظ على الهوية الاجتماعية تجعل نفسها بلا حماية وعرضة لكامل قوة الرغبات اللاشعورية، وأقواها دائما هو دافع الموت. فالرغبة فى العودة إلى الأم قد تصير رغبة فى فقد الهوية، فى إذابة الذات فى الأم/الآخر - فى الموت. وحيث إن اللغة الشعرية هى شكل الخطاب الأكثر انفتاحاً للدافع الدلالى، وحيث إنه يبنى نفسه على العتبة الموجودة بين اللاشعور والاجتماعى، ترى كريستيفا أن النشاط الإبداعى الجمالى أكثر خطرا على الكاتبات النساء منه على الكتاب الرجال. فهناك دائما فرصة أكبر لأن تسحقهن القوى اللاشعورية المكبوتة التى يطلقنها من عقالها: "إنى أفكر فى فرجينيا وولف، التى غرقت فى النهر صامتة ... تطاردها أصوات، وأمواج، وأضواء، وهى واقعة فى حب الألوان - الأخضر الذى تشوبه زرقة ... أو أفكر فى الركن المظلم لبيت المزرعة المهجور فى الريف الروسى ، حيث شنت ماريا تزفيتيفا نفسها سنة ١٩٤١، بعد عدة شهور من هروبها من الحرب، وهى التى يتميز شعرها بأفضل وزن إيقاعى بين الشعراء الروس"^(٢٥). فى أوقات مثل تلك من كتابات كريستيفا، تكون عرضة للنقد بسبب أنها فى رفضها الصارم لأسطورة الأم ما قبل الأوديبية الراعية الطوباوية التى تجلب السلوى، تصطدم بالأسطورة المقابلة لها عن الأم التى تبتلع وتبيد، وهى صورة مألوفة نجدها فى الكثير من النصوص التى يؤلفها ذكور.

ربما كان فى هذا قليل من عدم الإنصاف، حيث إن ما تهتم به كريستيفا ليس الأمهات الحقيقيات، بل الأم الخيالية التى يبنيا الطفل/الطفلة فى خيالهما خلال المرحلة ما قبل الأديبية، والتى تظل صورة مكبوتة فى اللاشعور لكنها قوية. من الواضح أن تخيلات الطفل تشمل كلاً من الصورتين للأم : صورة الوفرة وصورة العدم. والصورة الأولى هى التى تعطى النساء إغواء وهمياً حسب فهم كريستيفا، بافتراض ما تسميه مطالبة النظام الاجتماعى لهن بالتضحية. وقبل أن ننتقل للوضع الثالث المتاح للنساء، دعونا نفكر فى كيف يمكن قراءة الفقرات التالية من عمل كيت شوبان Kate Chopin اليقظة (١٨٩٩)، وهو واحد من أوائل النصوص التى كتبتها نساء والتى "أعيد اكتشافها". فلنفكر كيف يمكن قراءة تلك الفقرات من حيث موضوعها وأسلوبها فى إطار أفكار كريستيفا. يتكشف أمام بصر البطلة إدنا بونتيليه Edna Pontellier تدريجياً أن هويتها الاجتماعية المريحة والتقليدية كزوجة وأم هوية مفروضة عليها ومغترية عنها. تحدث تلك "اليقظة" أثناء العطلة الصيفية الطويلة التى تقضيها الأسرة على شاطئ البحر فى جراند آيل، حيث تنجذب إدنا عاطفياً لابن الجيران .

لم تستطع إدنا بونتيليه أن تفسر رغبتها فى الذهاب إلى الشاطئ مع روبرت، لابد أنها قد انحرفت فى المقام الأول ، وأنها قد أطاعت واحداً من الدافعين المتناقضين اللذين سيراها فى المقام الثانى .
لقد بدأ ضوء معين فى الإشراف بخفوت بداخلها، الضوء الذى يهدى، ويحرّم ...

باختصار، كانت السيدة بونتيليه قد بدأت تدرك موقعها فى العالم كإنسانة، وتدرك علاقاتها كفرد بعالمها الداخلى والعالم المحيط بها. قد يبدو هذا كحمل ثقيل من الحكمة تنزل على روح امرأة شابة فى الثامنة والعشرين من عمرها - ربما حكمة تزيد عما يسر الروح القدس أن يتعطف بها عادة على أى امرأة ...

إن صوت البحر مغو؛ غير متوقف أبداً ، وهامس، وصاخب، ولاغظ، داعياً الروح للتجوال بحثاً عن تعويذة سحرية فى لجج العزلة؛ لتتوه فى تأمل داخلى .

صوت البحر يخاطب الروح. لمسة البحر حسية، تضم الجسم فى أحضانها الناعمة المحكمة^(٢٦).

لا عجب بعد قراءتنا لتلك الفقرات فى أن نكتشف أن أشد شعور إدنا بالحرية كخبرة حسية لا يحدث لها فى أحضان روبرت، بل حين تتعلم السباحة. وتنبذ إدنا تدريجياً كل الطرق التقليدية للسلوك المتوقع من النساء اللاتى فى موقعها ومن طبقتهن؛ بل إنها تتخلى حتى عن رعاية أطفالها لجديتهم. وما يدعو للدهشة أن زوجها لا يبدى مقاومة كبيرة، إذ يسمح لها باتباع ميولها بأمل أن تثوب فى النهاية إلى جادة العقل. هذه ليست قصة امرأة مطلوب منها أن تدعن بالقوة لقاعدة اجتماعية كابثة. وترمز الكاتبة لذروة نبذ إدنا لهويتها التقليدية السابقة بعشاء الوداع الذى تقيمه قبل رحيلها عن منزل الزوجية السابق:

لكن بينما كانت جالسة هناك وسط ضيوفها، شعرت بالضجر القديم يستولى عليها، اليأس الذى كثيراً ما انتابها، الذى هاجمها كوسواس، كنوع من الانتهاك الدخيل المستقل عن أى شىء. لقد كان شيئاً أعلن عن نفسه؛ أنفاساً صقيعية بدت كما لو كانت تهب من كهف شاسع الأرجاء تعول فيه أصوات نشار. وهناك هاجمتها الرغبة الحادة، التى دائماً ما استدعت حضور المحبوب، لعين خيالها، وألحقت بها هزيمة فورية بإحساسها ببعد مثاله^(٢٧).

وأخيراً، وتحت ضغط قوة هذا الدافع "البارد" تعود إدنا إلى البحر فى جراند أيل:

لقد غمرها القنوط هناك فى ليلة السهاد، ولم ينقشع عنها، لم تكن ترغب شيئاً من العالم بأسره. ولم يكن هناك من تريده بقربها إلا روبرت؛ بل إنها حتى قد أدركت أن يوماً سيجىء يذوب فيه هو وذكراه أيضاً من حياتها، وتبقى وحيدة ...

امتدت مياه الخليج أمامها، متألثة بملايين من أضواء الشمس. صوت البحر مغو، غير متوقف عن الهمس، وصاخب، داعٍ الروح للتجوال فى لجج العزلة ...

تقدمت الموجات ذات الزيد من قدميها بحركة لولبية، والتفت
كثعابين حول كاحليها. سارت بعيداً عن الماء . كانت المياه
باردة، لكنها تابعت سيرها. كانت المياه عميقة، لكنها رفعت
جسمها الأبيض وامتدت للخارج بضربة طويلة كاسحة. لمسة
البحر حسية، تضم الجسد فى أحضانها الناعمة المحكمة^(٢٨).

ما تمثله تلك الفقرات هنا عملية ينحدر فيها رفض البطلة للهوية الاجتماعية إلى رغبة
فى تدمير الذات بالكامل. والسرد الروائى يبدو كما لو كان مرتباً بحيث يصور اكتشاف
إدنا بونتلييه لنزعاتها الجنسية المكبوتة وتعبيرها عنها، وهو ليس مرتباً بطريقة السرد
فى افتتاح الباب ! Open the Door، حيث يسجل السرد الروائى سعى بطلة لتحقيق نفسها
جنسياً . وما يبدو أن السرد الروائى يسجله فعلاً هو شروع غريزة الموت فى العمل فور انتهاك
حاجز الهوية الاجتماعية . إنه الموت، متخذاً صورة مغرية لأحضان أمومية ناعمة.

وربما كانت السمات الأسلوبية التى يمكن استخلاصها والتى توحى بدافع دلالى
قوى فى الكتابة شديدة الوضوح أيضاً . فهناك تصاعد للمؤثرات الصوتية مع
استخدام غزير للجناس الاستهلالي ("صوت البحر مغو")^(*)، والصياغة الإيقاعية
للعبارات والتكرار المستمر للكلمات والعبارات، وتكرار استخدام اسم الفاعل: "غير
متوقف"، و"هامس"، و"صاخب"، و"لاغط"، و"داع"، والتحول إلى الفعل المضارع فى
الأمكان التى تنتج مؤثرات سرمدية منومة شبيهة بحالة الأحلام . وأعتقد أن أكثر
ملامح الفقرات المقتبسة هنا إثارة للدهشة هى التغيير المفاجئ والتام لنبرة الصوت من
الصوت الحاد، الرشيد، الخالى من اللغو للراوية التى تملك المعرفة الكلية فى مقاطع
الفقرات الأولى المقتبسة (قد يبدو هذا كحمل ثقيل من الحكمة تنزل على ...)

(*) الجناس الاستهلالي alliteration هو تكرار الحرف الأول أو أول حرف عليه نبرة من حروف كلمات
الجملة. يتحقق هذا الأسلوب اللغوى فى الجملة المذكورة فى أصلها الإنجليزى وهو the voice of the
sea is seductive عن طريق الوحدة الصوتية (س) المتكررة فى حرفى s, c اللذين يتكرران فى كلمات
الجملة . هذه الحروف مكتوبة فى الأصل الإنجليزى بالحروف المائلة لتمييزها عن غيرها ، لكن لا توجد
مترادفات عربية لكلمات الجملة (صوت - البحر - مغو) تحقق جناساً استهلالياً مناظراً (الترجمة).

إلى الشدة الشعرية الشبيهة بالتعاون في المقطعين الأخيرين من تلك الفقرة ("صوت البحر مغو"). وهي تبدو حقا كما لو كانت قوة لا شعورية قد ظهرت فجأة بشكل محسوس في اللغة.

و في رأى كريستيفا، لا يجب تعريف الرغبة المكبوتة بأنها قوة لا تقاوم من أجل الحرية؛ فالطاقات الجنسية الشهوية يمكن أن تستثمر أيضا بنفس القدر في الإذعان المفرط للقيم الأبوية ، أو في دافع ارتدادى لتدمير الذات. ولا توجد إمكانية "الثورة" إلا في اللغة والموضوعات التي تعمل على العتبة الموجودة بين التحكم والتفسيخ؛ بين اللاشعور وبين الاجتماعي . وهذا هو الموضع الثالث المتاح للنساء. ورغم المخاطر المحيطة بالنساء في العمل عبر هذه الحدود القابلة للاستبدال، تقترح كريستيفا أيضا أن النساء -بسبب تهميشهن الدائم في النظام الاجتماعي - يرجع أن يصرن فضاءات لنظام المعنى الجديد أكثر من الرجال. هذا هو الجيل الثالث من التسويات الذي تدعو له كريستيفا في "زمن النساء"، وتؤمن أنه قد يصير ظاهراً: "ألا تشارك النساء بالفعل في التفكير السريع الذي يشهده زماننا ... والذي يطرح المطالبة بأخلاقيات جديدة؟"^(٢٩). ربما يكون هنا هو الموضع الذي تضع فيه كريستيفا نفسها بشكل وثيق في صف الآمال النسوية الطويلاوية لسبعينات القرن العشرين. في حول النساء الصينيات *About Chinese Women*، حيث نادت كريستيفا بنبذ أقصى طرفي النزعتين التنظيميتين الرمزية والدلالية، تحت بدلا منهما على "حدوث الجدل المستحيل بين المصطلحين؛ والتبادل الدائم بينهما". وهي تتساءل، من الذي يقدر - هنا والآن - على القيام بهذا التوازن الخطر بين الطرفين، وتجيب: "ربما امرأة"^(٣٠).

تستخدم كريستيفا مصطلح "التناص" لتشير إلى التفاعل الجدلى بين الشرطين الرمزي والدلالي اللذين يكونان اللغة^(٣١). و"الدلالي" مثله مثل "الرمزي" يدل على نظام منتج للمعنى عن طريق هاتين العمليتين اللاشعوريتين، الإزاحة والتكثيف (وضحنا هاتين العمليتين في الفصل الرابع). هكذا يمكن أن يرى جميع ما ننطق به كمكان اللقاء بين نصين على الأقل - بين المعنى الاجتماعي والرغبة اللاشعورية - ومن ثم يكون تناصاً.

وقد اعترف الكثير من القراء بأن شعر هـ. د. يعمل عبر الحدود. لقد وصفت هـ. د. النساء بأنهن مضطرات للقيام "بحركة على حبل مشدود" يتوازن على "سلك شديد الهشاشة"^(٣٢). كان أول دواوينها يحمل عنوان "حديقة البحر" Sea Garden، والعنوان نفسه يشير إلى تناص بين مفهومين لفظيين متباينين: الماء والأرض. تحتفى الكثير من قصائد الديوان بخواص الزهور التي توجد على هذا الحد الخشن الذي يقع بين البحر واليابسة. "وردة البحر" "مشوهة ولها تويج مكون من عدد محدد من الوريقات" وهى "أثمن / من وردة نادية / وحيدة على غصنها"^(٣٣). وفى قصيدة "حورية الجبال"، وهى واحدة من أكثر قصائدها نشرًا فى المختارات الأدبية، ينتج عن الخيال فيها التحام نصى تام بين أمواج البحر وشجرة الصنوبر:

ارتفع أيها البحر بحركة دوامية - دوّم شجرات صنوبرك المدبية،

أطلق رشاش مائك على شجرات صنوبرك العظيمة

على صخورك

ارشقنا بخضرتك،

غطنا ببحيراتك المكونة من أشجار التنوب^(٣٤).

وتحقق القصيدة أيضا النطق الدرامى برغبة متقدمة لا اسم لها، مزاحة ومكثفة فى صور من الطاقة الطبيعية. وهكذا، وعلاوة على الحد القابل للإبدال بين البحر واليابسة، يمكن قراءة القصيدة أيضا كحوار تناصى بين تلك الرغبة غير محددة المعالم والمعنى الاجتماعى للقصيدة كاستدعاء مكثف للبحر. وهناك قصيدة متأخرة عن تلك القصيدة وأطول منها تعبر مباشرة عن هذه النزعة الحوارية بين الرغبة المحبطة والأشكال الاجتماعية للغة، وتضفى عليها صبغة درامية بينما يتوقف المتكلم فى القصيدة وهو فى حالة كرب وعجز عن اتخاذ قرار فى الاختيار بين ما لديه من دافع نحو الفن (نحو "الأغنية") والرغبة الجسدية الشديدة فى المحبوب اللامبالى. وتبنى القصيدة بعدة طرق مما يمكن أن نسميه العتبة اللغوية بين عناصر منفصلة: المتحدث المستيقظ والمحبوب النائم، والحب الجسدى والأغنية الفنية، والأنفاس الملهبة والتج، والسكون والطاقة، وهلم جرا.

الجزء السادس والثلاثون

لا أعرف ماذا أفعل:

فعقلي مشئت يا سافو.

لا أعرف ماذا أفعل،

فعقلي ممزق:

هل منحة الأغنية أفضل؟

هل منحة الحب أجمل؟

لا أعرف ماذا أفعل،

الآن ضغط النوم

بثقله على جفنيك.

هل أقلق راحتك،

مفترسًا ، متشوقًا؟

هل منحة الحب أفضل؟

لا، فالأنشودة هي الأجمل:

لكن هل تهت، أى نشوة

يمكن أن أحصل عليها من الأنشودة؟

أى أنشودة بقت؟

لا أعرف ماذا أفعل:

هل أقلب وأطفئ
الغضب المشتعل،
بأنفاسي المشتعلة
و ألق أنفاسك الباردة؟
و هل أستدير أيضاً وأخذ
الثلج بين أحضاني ؟
(هل منحة الحب أفضل؟)
لكن لم يحدث أن ارتاحت ندفة من الثلج على ندفة أخرى
هل تستلقي متعجبا، لقد أُيقِظت لكنك غير مستيقظ.
إن عقلي مشتت جدا،
و أفكارى مترددة،
و هما متناسبين تماماً،
لا أعرف ماذا أفعل:
الكل يتناحر مع الكل
كمصارعين أبيضين
يقفان استعداداً للمباراة،
مستعدان للاستدارة والتماسك بالأيدي
لكنهما لا يحركان عضلة ولا عصباً ولا وتر عضلة:

و هكذا ينتظر عقلى

ليتصارع مع عقلى،

لكنى أرقد هادئة،

و أبدو مستريحة^(٣٥).

هذه القصيدة، كقصيدة حورية الجبل، نموذج لكثير من شعر هـ. د. فى أنها تبنى شخصية درامية، هى شخصية المتحدث الظاهر فى منطوق القصيدة. كما أن تشتت الذات فى الجزء السادس والثلاثين شئ نموذجى أيضاً؛ وشخصيات قصائد هـ. د. تتوق دائماً للكمال، وهى رغبة تحبط دائماً. لهذا السبب، يلائمها عنوان "جزء". وباستخدام مصطلحات كريستيفا، تكون الشخصيات المتكلمة لـ هـ. د. "نوات فى حالة سيرورة"، صوت يبنى ذاتاً على أساس من الإحساس بالنقص. وحيث إن الهوية الاجتماعية تنشأ عن طريق فقد الأم، فإن الذاتية دائماً، حسب مفهوم كريستيفا هى إنتاج الذات نزولاً على هذا الغياب. والهوية كما تراها كريستيفا تقوم أساساً على المحاكاة، تعلم لعب دور معين، أو محاكاة الدور بطريقة ساخرة، وارتداء قناع. لهذا السبب، تمدح كريستيفا دون جوان، بطل موتسارت، باعتباره "فناناً يقوم أصالته على شئ واحد، هو قدرته على التغيير، على أن يعيش دون حالة داخلية، أن يرتدى أقنعة، لا لشيء إلا للهلل"^(٣٦).

ورغم أن كريستيفا قد ربطت بين القدرة الإبداعية لدى النساء وبين الانتحار، إلا أنى أجد أن عنصر السخرية من الذات يغلب على فهمها للهوية كعملية أداء، كطريقة أكثر إيجابية للتفكير فى كتابات النساء، كسيلفيا بلاث، وأن سيكستون Anne Sexton. وقد أطلق على شعر سيكستون -كشعر بلاث- صفة "الاعترافات"، لكنها أصرت على أنها كاتبة قصة وليست كاتبة شعر اعترافات، وأن قصائدها لم تكن دفقات تلقائية لعواطف داخلية شخصية -أن سيكستون "الحقيقية"- لكنها بنيت بواسطة أصوات وأوضاع درامية. وقد صرحت لشخص أجرى معها حواراً فقالت: "إنى أميل كثيراً للكذب"^(٣٧). وقد نالت أعمال سيكستون انتشاراً جماهيرياً بواسطة جلسات القراءة

العامّة، والعروض ذات الطابع المسرحي الشديد التي قامت فيها بتمثيل "نفسها" وشخصيات قصائدها. وتوجد لها قصيدة بعنوان "ذات في ١٩٥٨" تمثل بشكل درامي انشطار الهوية إلى ذات مؤدية وأخرى متفرجة تلاحظ هذا الأداء بسخرية. تسأل شخصية القصيدة: "ما هي الحقيقة؟" "أنا دمية من الجبس / ... هل أنا أنا بالتقريب" ويستمر الصوت في سرد فهرس لحقيقة "دميتها": "لى شعر ... / وساقان من النايلون، وذراعان مضيئان / وبعض ملابس تظهر في الإعلانات / ... أنا أعيش في بيت دمية / ... وهناك من يلعب بى ، / يزرنى فى المطبخ الذى تعمل كل أدواته بالكهرباء، / ... هناك شخص يتجرأ على" (٢٨).

تبنى قصائد سيكستون الحالة الذاتية للكثير من النساء، المسنات والشابات، الأمهات، والبنات والحبليات، وحتى صوت فتاة صغيرة دفنت حية مع والدها كطقس تضحية. لكن يوجد فى جميع الشخصيات هذا الحس بانشطار الهوية، بوعى يقظ، ذكى ، وغالباً ساخر بذات تراقب نفسها وهى تؤدى دوراً . وحتى فى القصائد التى تبدو على أحد المستويات شخصية جداً، يكون هذا "التوهج الملهائى" (٢٩)، وشطر الذات عن عملية الأداء التى تقوم بها بنفسها، بل حتى أدائها للكرب، توهجا لا يمكن إطفائه. وفى القصيدة الجميلة التى كتبها سيكستون بعنوان "امتطى حمارك وفرى"، والتى تستعيد فيها ذكرى عودة إلى مستشفى الأمراض العقلية، يقوم التناص بوظيفة الفعل التوازنى بين الملهائى والمأساوى ، وهو مبنى على حافة السخرية من الذات فى الصوت الشعري ، كما إنه يحافظ على التحكم الجمالى . عنوان القصيدة مأخوذ من سطر كتبه الشاعر الفرنسى ريمبو Rimbaud ، "Fuis sur ton ane" والكلمة الفرنسية "Ane" معناها حمار، وسيكستون تلعب على التداعى الذى ينشأ عن اسم أن "Anne" لتستدعى ذاتاً تتجاوز أداها الاجتماعى كمريضة بمرض عقلى.

آن، يا آن،

امتطى حمارك وفرى،

فرى من هذا الفندق الحزين،

امتطى حيواناً مغطى بالشعر وأخرجى،

برطعى به للخلف ، وأنت تلصقين

ردفيك بأعلى كاحليه،

اجلسى بشكل ما يتفق مع مشيته الخرقاء^(٤٠)

ينتج عن نصح الذات باكتشاف طاقة جنسية شهوية تحررها ("حيوان مغطى بالشعر") يأس يدفع للتهور، والمحاكاة الذاتية الساخرة الموجودة فى تلك الصورة الكوميديية تقوم بتصعيد هذا اليأس والتحكم فيه فى نفس الوقت. فى رأى أن كتابات سيكستون، وبلات، وكثيرات غيرهن يمكن أن ترى على أنها تعمل عبر موضع الحدود التى تبني فيه الذات نفسها كصوت أو كأداء، لكنها تحتفظ بسخرية كوميديية لازمة - كثيراً ما تكون فكاهة سوداء- تجاه هذا البناء للهوية. وهذه المرونة التى تتسم بها المحاكاة الساخرة هى التى تكون التحكم الجمالى فى أعمالهن، وتمنع أى إفراط انفعالى أو انزلاق إلى الخطاب الاعترافى .

وقد تأثر فهم كريستيفا للهوية على أنها ذات طابع أدائى وأنها "فى حالة سيرورة" بأعمال المنظر الروسى ميخائيل باختين Mikhail Bakhtin، لاسيما بفكرته عن "الصفة الكرنفالية"^(٤١). كان الكرنفال طوال العصور الوسطى زمناً فريداً من التحرر من السلطة الكابتة. والقالب النموذجى المستخدم فى الكرنفال هو المحاكاة الساخرة: محاكاة ساخرة لكل أشكال اللغة الرسمية -كان هناك مثلاً محاكاة ساخرة للقداسات والشعائر الدينية- كما كان هناك محاكاة ساخرة للشخصيات الرسمية فى العروض التمثيلية العامة، وأقنعة الكرنفال، والصور أو التماثيل الساخرة التى تمثل تلك الشخصيات . ويقدم لنا تحليل باختين للمحاكاة الساخرة مزيداً من الفهم للتناص، أو كما يسميه ، الحالة الحوارية. dialogism. فى المحاكاة الساخرة، يتم الجمع بين نصين مختلفين فى علاقة تبادلية: يتم تلوين اللغة المقصود محاكاتها محاكاة ساخرة بنبرة صوت تتضمن وجهة نظر بديلة للحقيقة الظاهرية التى تعبر عنها اللغة الأصلية. يرى باختين أن هذا البناء الحوارى المكون من صوتين متفاعلين فى إطار كلمات نطق واحد

ينتج أثرًا حاسماً: فهو يجعل اللغة نسبية. وهو يبنى مسافة لغوية ساخرة سخرية مريرة بين الصوتين أو المنظورين، مما يجعل كل منهما يستنتق "حقيقة" الآخر، وبالتالي يفند زعم كل منهما بامتلاك "الحقيقة" الأحادية التي لا شك فيها. وبطريقة مماثلة، يمكننا أن نرى كيف أن عنصر المحاكاة الساخرة للذات في صوت شعر سيكستون يرفض أخذ "حقيقة" الهوية الاجتماعية للذات بشكل جاد تماماً. يجادل باختين في أن القوالب ذات الصفة الكرنفالية قد غزت الأدب في أواخر العصور الوسطى وبدايات عصر النهضة، وظلت كعنصر مسبب للراديكالية في نوع الكتابة الذي يسميه الكتابة متعددة الأصوات (البوليفونية): أى داخل النصوص التي تتحدى القواعد الأيديولوجية السائدة عن طريق تعديد المعنى (جعله حوارياً).

و باختين -مثله مثل المنظرين الذكور الذين ناقشت أفكارهم- لا يبذل أى محاولة للتنظير لوجهة نظر نسوية. وقد عبرت بعض النسويات عن شكهن فيما إذا كان على الممارسة الأدبية النسوية أن تستخدم الأعمال التي كتبها رجال، أو حتى عمل كعمل كريستيفا التي تأثرت بشدة بالكتاب الذكور. وهن يجادلن في أن فعل هذا يعنى إعادة التصديق على سلطة الخطاب الذكر واستمرار خضوع النساء لآراء الذكور. وشعورى الخاص هو أن النساء يجب أن ينتحلن لأنفسهن كل الأفكار المفيدة بغض النظر عن مصدرها، وأن يثقن في قدراتهن الإبداعية على تحويلها لخدمة أغراضهن الخاصة. لكن تظل هذه قضية خلافية في النقد النسوى.

إن الانتحال مفهوم أساسى لدى باختين. فهو يرى أن الكلمات المفردة، مثلها مثل النصوص الكاملة، مواضع للصراع الحوارى أو التناصى، حيث تناضل أقسام اجتماعية متنوعة -الطبقات، والنوعين، والأجيال، والجماعات العرقية والمهنية- لنقش أسلوبها في رؤية الأشياء، نقش معانيها، على اللغة. من ثم يمكن ألا تكون للكلمات تعريف أحادى؛ فكل كلمة هى حوار يمثل عالماً مصغراً (ميكروكوزم) لكل أقسام الأصوات التي يتردد صداها فيه. إن فكرة التناص/الحالة الحوارية طريقة مفيدة لفهم علاقة النساء بالنصوص التي تكون التراث الأدبى. وكما رأينا فى الفصل الثالث، بدلا من أن تشعر الكاتبات بالرهبة، فإنهن ينتحلن لأنفسهن القوالب واللغة والأساطير التي

ألفها رجال كى يتحدین معانیهها ویعدن ابتکار معان جدیدة لها، كما تفعل إیودورا ویلتی مثلاً فی التفاحات الذهبیة The Golden Apples .

و من الأمثلة الناجحة جداً لاشتباك امرأة كاتبة اشتباكاً حوارياً مع اللغة الأدبية للذكور مقطوعة "ليال في السيرك" Nights at the Circus، التي كتبتها أنجيلا كارتر Angela Carter، وهي نسيج تطريزي رائع مكون من شذرات محاكاة ساخرة من كل شكل يمكن تصوّره من أشكال الرواية: الكوميديا وغرابة الأطوار لدى ديكنز، والواقعية على نهج زولا، والروايات البوليسية الأمريكية المطهّوة جيداً، وروايات الرحلات، والروايات الشعبية العاطفية والرومانسية. تروى بطلّة كارتر قصتها بنفسها، ومن ثمّ تبني هويتها من هذا الخليط العبثي من اللغة التي استُخدمت من قبل. وخلال تلك العملية تشير إلى ما يجب علينا جميعاً أن نفعله لننتج هوية. "الذات" تتكون دائماً من تجميع قصاصات من كل اللغة التي بَنَتْنَا والتي سبق استعمالها. ربما كانت "الحرية" مجرد اعتراف كوميدى بأن الأمر يجرى على هذا النحو. وخلال الرواية كلها، تبرز الهوية في المقدمة كعملية كرنفالية من ارتداء الأقنعة والتهرّيج. فعندما وضع والتر "مساحيق الوجه للمرة الأولى ... شعر ببداية إحساس بالحرية مثير للدوار ... لقد مر بخبرة الحرية التي تكمن خلف القناع، في عملية إخفاء الحقيقة عن طريق التظاهر بعكسها، حرية التلاعب بالوجود، و - حقاً - التلاعب باللغة التي هي أمر حيوى لوجودنا، والذي يكمن في قلب المحاكاة الكاريكاتورية الساخرة"^(٤٢).

و مع ذلك ، تكون البطلّة فيفرز هي أكثر من يجسد حرية صنع الذات التي تدير الرؤوس تجسيداُ تاماً: فهي تفرد الجناحين، وتتحدى قانون الجاذبية، كما تتحدى اللياقة المؤنثة، وتطير. وعندما تبني كارتر تلك البطلّة التي تحاكي نفسها محاكاة كوميدية ساخرة، فإنها تدخل أيضاً في عملية تبادل حوارى ذكى مع رواية رابلييه Rab-elais، جاراجانتوا Garagantua ، التي يراها باختين أعلى مثال للقالب الأدبي الشبيه بالكرنفال. إن فيفرز Fevvers أكبر من الحياة بجميع المقاييس؛ فحركاتها هائلة، وهي من جهة الحجم "عملاقة"، وهي تلتهم "الحماس العملاقى" وتحشو نفسها به^(٤٣). لكن باختين يمدحها، على عكس عمل رابلييه، لأن فيفرز حين تعقد علاقة عضوية بين الميلاد

والموت - وهذه النزعة العضوية مبنية على أساس الجسد الأنتهى طبعاً - فإنها ترفض أن يبدأ سردها الروائي بالميلاد:

"لم يحدث أبداً أن أبجرت عبر ما تسمونه القنوات الطبيعية ، يا سيدى ،
أه ، عيني على ، لا ؛ لكنى فقت ، مثل هيلين بطلة طروادة".
"فقت من بيضة كبيرة مخضبة بالدماء ، بينما كانت أجراس
مقدمة السفينة تقرر ، كعهدنا بها".

وقهقهت الشقراء بصخب ، وهى تصفع الفخذ المرمى الذى انفتح
معطفها كاشفاً عنه ، ووجهت أشعة زوج من العيون الواسعة ، الزرقاء ،
الواقعة إلى الصحفى الشاب .. كما لو كانت تتحداه: "صدق
أو لا تصدق!" ثم دارت بحركة لولبية على كرسى تسريحتها
الدوار ... وواجهت نفسها فى المرأة بابتسامة عريضة وهى تنزع
من على جفنها الأيسر رموشاً صناعية طولها ست بوصات^(٤٤).

ويسبب عدم وجود تاريخ شخصى ولا عائلى ، فإن فيفرز - كما أخبرتها زوجة
أبيها ليزى - "لم توجد أبداً من قبل. لا يوجد أحد يخبرك بما يجب ولا يجب أن تفعله ...
لم يكن لك أى تاريخ ، ولا توجد توقعات منك إلا التى تخلقينها بنفسك"^(٤٥). وبما أن
فيفرز لديها هذا الفضاء الخالى من الحكمة الذى تلعب فيه بروايات الوجود ، فإنها تضم
المؤنث مع الذكر ، والأم مع الابنة ، والعاهرة مع القديسة ، والمخادع مع الغريب ،
والعقلانية المنحازة للذات مع العاطفية ذات القلب الكبير فى محاكاتها الكاريكاتورية
الساخرة للهوية ، كما أن لغة سرد القصة لديها تصورهم دائماً عكس ما هم عليه ،
وتحاكيهم محاكاة ساخرة . وفيفرز هى الذات البارزة متعددة الأوجه التى هى فى حالة
سيرورة . ولو نظرنا من مسافة لفيفرز ، نجدها تبدو تجاه زوجة أبيها ليزى ذات الحجم
الدقيق "أم شقراء بطولية تصحب ابنتها للمنزل ... وقد اختلطت على الرأى أعمارهما ، وانقلبت
علاقتهما"^(٤٦). أن تكون فيفرز أم ، على عكس أن تلد طفلاً ، ليس أمراً مربوطاً بالطبيعة
ولا بالبيولوجيا ، إنه يعنى أن تقوم بدور ، أن تدخل إلى موضع . إن ليزى Lizzie تعلم
نفسها كيف تصوير الأم التى تحتاجها فيفرز: "رغم أنها هى نفسها غير قادرة على
الطيران ، أخذت عزيزتى ليزى على عاتقها القيام بدور أم لطائر"^(٤٧).

فى «المرأة الصادية» Sadeian Woman تزعم كارتر أن "نظرية التفوق الأمومى من أكثر النظريات تدميراً لكل تعزية قد تجلبها الكتابة الخيالية ... فهى تضع هؤلاء النساء اللاتى يشاركن فى الأمومة بإخلاص فى منفى اختيارى بعيداً عن العالم التاريخى، عالمنا هذا فى زمانه التاريخى"^(٤٨). وفى موضع آخر من الكتاب، تعلن أن النساء اللاتى يتجهن من أجل الحصول على عزاء عن عدم قدرتهن على الوصول إلى أفاق مادية وثقافية "إلى إلهات عظيمات افتراضيات، أو مجرد أن يتملقن أنفسهن على خضوعهن ... إن كل النسخ الأسطورية للنساء ... هراء من أجل العزاء ... الإلهات الأمهات لسن إلا فكرة سخيفة، كالآلهة الآباء"^(٤٩).

و تمضى رواية كارتر بعزم لا يلى فى نزع ثوب الأسطورة عن التصور المثالى الرجعى للأم؛ فالأمهات فى قصصها يصنعن أنفسهن، يخترعن أنفسهن فى فعل حب الأطفال ورعايتهم. وفى رواية كارتر الأخيرة بعنوان الأطفال الحكماء Wise Children، ترحب البطلتان المستناتان بالتكفل بتوأمين، وتسران بذلك، وهما تدفعان عربة الأطفال فى طريق عودتهما للمنزل على أنغام أغنية "لا يمكننا أن نقدم لكما أى شىء إلا الحب يا أطفال"^(٥٠). والحب لا يغيب عن هذا الأداء لأدوار الأمهات، لكن الشخصيات تتجنب الوقوع فى الشرك النرجسى لأسطورة الأم بأن يحافظن فى أدائهن على هامش من المحاكاة الكاريكاتورية الساخرة، أو المحاكاة الساخرة للذات، شعاع الضوء الكوميدي الذى يعترف بكل الهويات كأداء.

و تجادل كارتر فى أن التخلّى عن "الافتتان بإفلاس الرحم" هو السبيل الوحيد لنا كى "نتعلم العيش فى هذا العالم، وأن نأخذ بقدر كاف من الجدية، لأنه العالم الوحيد المقدر لنا أن نعرفه"^(٥١). وتكتب كريستيفا انطلاقاً من نفس الفهم فى "زمن النساء" Women's Time وقد كان لفظ "امرأة" كما استخدم كثيراً فى الخطاب النسوى مفيداً بسبب أثره السياسى فى تنشيط النساء للنضال من أجل قضية مشتركة. لكن كان له مع ذلك أثر اختزالى وتعميمى، ونازع للطابع التاريخى، مما أثر على الفوارق الهامة الموجودة فى الحياة الفعلية لمختلف النساء: "ربما حان الوقت حقاً لتأكيد تعددية التعبيرات والاهتمامات الأنثوية"^(٥٢). وكريستيفا أيضاً تعتقد أن مفهوم "امرأة" يحتاج إلى إعادة تحويله إلى "نساء" وإلى "تاريخ".

وقد زعزعت ما بعد البنيوية المفهوم التقليدي للهوية الفردية بصفتها المنشأ المصدق للمعنى والحقيقة: للأفراد كممثلين واعيّن لتاريخهم الخاص وكمؤلفين لقصصهم بأنفسهم. وقد تم توضيح أن الاتجاه الإنسانى الفردى يركز أساساً على نظام مفاهيمى محدد مكون من فوارق: ذكر أو أنثى، رجل أو امرأة. وداخل هذا النظام الثنائى ، وطوال قرون طويلة من التاريخ والفكر الغربيين، تم فرض "الرجل" كالأذات الإنسانية، المعيار؛ وظل لفظ "امرأة" هو اللفظ الثانوى ، مهما كان "الآخر" بالنسبة للمعيار. وقد تم الترويج لأيدىولوجية الذات الأحادية (الذكر) جنباً إلى جنب مع إعلاء قيمة "الحقيقة" كمعنى أحادى . فإذا ظللنا فى إطار هذا النظام المفاهيمى الخاص بالأيدىولوجية الإنسانية (الهيومانيستية) فلن يمكننا النضال إلا لقلب هرم التراتب: نساء بدلاً من رجال، "حقيقتى" بدلاً من "حقيقتك". إن الفردية مبنية على أساس الفرق والتنافس. وتهدف ما بعد البنيوية إلى تفكيك هذا الأسلوب فى التفكير: وتهدف بوجه خاص إلى تفكيك فكرة الموحّد، الذات المهيمنة المبنية على النوع.

و فى تعارض مع أيدىولوجية الفردية وأحادية "الحقيقة"، يؤكد الفكر ما بعد البنيوى دائماً على الطبيعة التعددية للهوية وعلى غموض المعنى وعدم تحدده. ومن المعتقد أن هذا يتوافق بشكل أوثق مع ما يسمى "حالتنا ما بعد الحداثيّة"، التى يتماهى فيها "التمثيل" مع الحقيقة، وتصير "الشخصية" طقساً مكوناً من عمليات لا نهائية من محاكاة المحاكاة. لكن الفكر ما بعد الحداثى ، من جانبه النظرى، يواجه مشكلات خاصة به؛ لأنه رغم كل تطرفه الثقافى يوجد فيه ميل نحو اللاتاريخية. وكثيراً ما يستفيد منظرو ما بعد الحداثة فى كتاباتهم من مصطلحات مثل "لغة"، و"قوة"، و"كبت"، و"حالة الجنس"، و"امرأة"، ويستخدمونها بطريقة تعميمية تجعلهم ينزلقون خارج أى خصوصية تاريخية أو سياسية. وتستخدم نظرية التحليل النفسى، التى تكمن خلف الكثير من هذا الفكر، الأسطورة الأدبية، المأخوذة عن الثقافات الغربية الكلاسيكية، لتقديم سرد روائى عام لبناء النوع الاجتماعى لكل الجنس البشرى وللتاريخ بأجمعه.

و بالنسبة للناقدات الأدبيات النسويات اللاتى يشتركن مع النسوية فى جدول أعمالها السياسى الرامى إلى تغيير أشكال الواقع السياسى الحالية، تقدم ما بعد

الحداثة الأمل والصعوبات. فتفكيك ما بعد الحداثة للمنطق الأبوى الموجود فى مركز نظام المعنى أمر منعش؛ بل إن إمكانية تخطى هوية مقيدة محددة أكثر إنعاشاً. لكن الصعوبة توجد بالتحديد هنا، فى هذه المسألة الأساسية من قضايا الهوية. فلو وضع بدلا من مفاهيم الذات والتمثيل الفردى مفهوم "الذات التى فى حالة سيرورة"، موضع الدوافع الجنسية الشهوية المزبوجة الجنس، كيف يمكن التعبير عن الهوية والنضال السياسيين؟ وباسم من ولصالح من نناضل؟ هل اللغة، وقبل كل شيء، الكتابات الأدبية الطليعية بأقلام رجال أو نساء، هى حقا الموضع الأول للنضال الثورى كما يبدو أن النسويات الفرنسيات يقلن ضمناً فى أغلب الأحوال؟ أم إن مثل هذه النصوص بصعوبتها تلك تؤدى وظيفة نخبوية، بحفظ "الأدب" لطبقة محظوظة متعلمة، وبالعمل كقوة تثير رهبة الآخرين وتتنزع أسلحتهم؟ لقد كان مهما للعديد من النساء أن يجدن تجاربهن، أن يُعطى للمعاناة والحاجة معنى فى النصوص الأدبية ومن ثم يتم الاعتراف بها وإضفاء المصادقية عليها. ماذا يحدث لو أصررنا على أن الذات المتأثرة الكاتبة والمعنى هما دائما متعددان وغير محددان؟ هل يمكننا الجدل لإدخال المزيد من الكتابات فى التراث الأدبى مع إنكار أى ثبات لمصطلحات "مؤلف"، و"هوية"، و"امرأة"؟

إن المسار الديناميكى للنقد الأدبى النسوى فى الوقت القصير نسبياً الذى مر منذ نهايات ستينات القرن العشرين قد جعلنا نطرح هذه الأسئلة. وربما كان أهم تحد يواجه النظرية النسوية حالياً هو الحاجة لاكتشاف طريقة للتفكير فى الهوية بحيث نحافظ على معنى الذات كممثلة للتاريخ والمعنى، بينما نتجنب الوقوع فى شرك الفردية. وقد تم طرح هذا التحدى فى وسط الحركة النسوية والتعبير عنه بأكثر الأشكال حدة فى علاقته بثلاث مجموعات من النساء، كلهن يحتلن موضعاً على عتبة الثقافة السائدة: السحاقيات، والنساء السوداوات، ونساء الطبقة العاملة.

ملخص لأهم النقاط

١- قام أنصار ما بعد البنيوية بانقلاب على فكرة الفرد المهيمن (كمؤلف للمعنى) ورفعوا محله معنى للهوية كشئ تعددى وغير محدد. ووضع بدلا من المصطلح الأدبى

"مؤلف" مصطلح "الذات المتأثرة الكاتبة" للاعتراف بأن هذا القصد الشعوري لا يحدد إلا جزءاً ضئيلاً من أى نص.

٢- يوجد داخل اللغة والهوية نضال مستمر بين القمع والرغبة/الإفراط. وتهدف القراءة النقدية ما بعد البنيوية إلى الاعتراف بالاثنتين فى النصوص.

٣- تربط النسويات الفرنسيات بين الهدم اللغوى والإفراط بكتابة مؤنثة جنسية شهوية، لكن دراسة ميشيل فوكو للخطابات ذات الخصوصية التاريخية توضح أن التحكم والكبت يمكن أن يتخفيا فى زى رغبة. وهناك أيضاً خطر نزع الصفة السياسية عن كل ما يخص الجنس مع الهوية والحرية.

٤- تحليل جوليا كريستيفا "نزعتين تنظيميتين" فى اللغة: "الدلالى" المستمد من الخبرة الإيقاعية، الجنسية الشهوية ما قبل الأوديبية، والأشكال الاجتماعية لك "رمزى". والتفاعل "الحوارى" (الداخل فى حوار) بين هاتين النزعتين التنظيميتين ينتج اللغة كعملية توليدية، وليس كبنية معنى ساكنة ثابتة.

٥- ترى كريستيفا أنه عند المرحلة الأوديبية يوجد ثلاثة مواضع متاحة للبنات: التماهى مع النظام الأبوى ، أو مع النظام الأمومى ، أو موضع ثالث يقع بين هذين الطرفين.

٦- ترى كريستيفا أن كل واحد من هذه المواضع يسود فى مرحلة مختلفة من مراحل الحركة النسائية. وهى تنقد النسوية الانفصالية التى تميزت بها المرحلة الثانية التى أتت ما بعد ١٩٦٨ ، وكانت مرحلة أمومية، لأنها تراها طويالوية. وبالنسبة للنساء كأفراد فإن الإفراط فى التماهى مع القوة الأمومية للمرحلة ما قبل الأوديبية خطر أيضاً؛ فقد يقود إلى الانتحار.

٧- تدعو كريستيفا إلى مرحلة ثالثة هى مرحلة "العتبة"، باعتبارها حواراً "تناصياً" بين الرغبة الدلالية للشعورية وبين المعنى الاجتماعى "الرمزى". وهذا يسمح ببناء الهوية الاجتماعية كسيرورة، كشىء غير ثابت.

٨- إن فكرة ميخائيل باختين عن الكرنفال بصفته ارتداء أقنعة ومحاكاة ساخرة قد أثرت في فهم كريستيفا للهوية كعملية أداء. ومفهومه للـ "النزعة الحوارية" أو "التناص" يقدم أيضاً بصيرة بانتحال النساء لكتابة الرجال وعلاقتهم بها. فهن ينتجن الكتابة كتناص: حوار بين النصوص.

٩- إن مفهوم أنجيلا كارتير للهوية المتميزة بالمحاكاة الساخرة يفكك أسطورة الأم: أن تكون المرأة أمّاً يعنى أن تمثل دوراً . الأساطير تخرج النساء من التاريخ. تنتج ما بعد البنيوية أيضاً مشكلات إخراج النساء من التاريخ.

اقتراحات بمزيد من القراءات

Julia Kristeva, "Women's Time", in *The Kristeva Reader*, pp. 187 - 213

قراءة أعمال كريستيفا ليست أمراً سهلاً ، لكن هذه القطعة تستحق بذل جهد شاق لقراءتها .

Sara Mills et al., *Feminist Readings/Feminists Reading*, pp. 162 - 70 فيه

قراءة كريستيفية لمرتفعات ويزرنج

Troil Moi, *Sexual/Textual Politics*, pp. 150 - 73 يقدم تصوراً إيجابياً وواضحاً

لفكر كريستيفا . و

Moi, "Feminist Literary Criticism", in Jefferson and Robey eds., *Modern*

Literary Theory, pp.204 - 221

يقدم أيضاً عرضاً مفيداً للكثير من الموضوعات التي تناولها هذا الفصل.

هوامش

(١) يوجد كثير من الكتب عن جوانب مختلفة من هذا، للاطلاع على مدخل مفيد انظر/انظر Weedon, Feminist Practice and Poststructuralist Theory; Belsey, Critical Practice; Nicholson, Feminism/Postmodernism; Waugh, Practicing Postmodernism/Reading Modernism.

(٢) يوجد اسمان آخران بجانب فرويد يربطان عادة بهذا الهجوم على الفكر الإنساني، هما نيتشه وماركس.
(٣) النص المستقبلي الذي أكد "موت المؤلف" كتبه بارت Barthe في كتابه الصورة - الموسيقى - النص Image-Music-Text. للاطلاع على مدخل مفيد لنهج ما بعد البنيوية في تناول الأدب انظر / انظر Belsey, Critical Practice أيضا

(٤) Kristiva, Desire in Language, p. 111.

(٥) Cymbeline, III. iv. 156168-9.

(٦) للاطلاع على مناقشة أكثر تفصيلا انظر/انظر Belsey, "Disrupting Sexual Difference: Meaning and Gender in the Comedies" in Drakakis ed., Alternative Shakespeare, pp. 166 - 90.

Foucault, The History of Sexuality, Vol. 1, p. 6. (٧)

(٨) المرجع السابق ص ٢٣ .

(٩) المرجع السابق ص ٢٣.

(١٠) المرجع السابق ص ٥٦ ، ٥٩ .

(١١) المرجع السابق ص ٦٠ .

(١٢) نحن نتحدث مثلا عن "الخطاب الطبي" و"خطاب القرن السابع عشر"، لكننا نتحدث عن "اللغة الإنجليزية".

(١٣) المرجع السابق ص ٧٧ ، ٧٨ .

Carswell, Open the Door!, p.91 (١٤)

(١٥) المرجع السابق ص ٤٩٣ ، ٥٩٣. وقد قرأ لورانس مخطوطة رواية كارزويل، وأبدى الكثير من الاقتراحات بإجراء تعديلات كبيرة، لكن مع إقراره بأنها "رائعة الجودة" (المرجع السابق ص xi)

Kristeva, Desire in Language, p. 283 (١٦)

- Krestiva, "Revolution in Poetic language" in The Krestiva Reader, p. 92(١٧)
 وقد استخدمت حيثما أمكن مقتطفات من تلك الطبعة، لأنها تقدم نطاقاً جيداً من كتابات كريستيفا في مجلد واحد سهل التناول وفيها ملحوظات مساعدة كمنخل لكتاباتهما.
- Krestiva, "Psychoanalysis and the Polis" in The Krestiva Reader, p. 316. (١٨)
- Kristiva, "About Chinese Women", ibid, p.148. (١٩)
- Kristiva, Women's Time", ibid, p. 202. (٢٠)
- (٢١) المرجع السابق ص ٢٠٢.
- (٢٢) المرجع السابق.
- (٢٣) المرجع السابق ص ١٩٩.
- (٢٤) المرجع السابق ص ١٩٢. وستناقش انفصالية النسويات الأمريكيات في سبعينات القرن العشرين بمزيد من التفصيل في الفصل السابع.
- Kristeva, About Chinese Women p. 157. (٢٥)
- Chopin, The Awakening, p. 25. (٢٦)
- (٢٧) المرجع السابق ص ١٤٨.
- (٢٨) المرجع السابق، ص ١٨٨ – ٨٩.
- Kristeva, Women's Time", p. 211. (٢٩)
- Kristeva, "About Chinese Women", p.156. (٣٠)
- (٣١) لقراءة الروايات الكبرى لولف بشكل نظامي باستخدام مفهوم كريستيفا عن الجدول بين الدلالي والرمزي انظر/انظر Minow-Pinkey, Virginia Woolf and the Problem of the Subject.
- H.D: Collected Poems 1912 - 1944, p. xi. (٣٢)
- (٣٣) المرجع السابق ص ٥.
- (٣٤) المرجع السابق ص ٥٥.
- Buck, H.D. and Freud. د. لكتاب. (٣٥) المرجع السابق ص ١٦٥، إني ادين بقراحتي لشعر هـ. د. لكتاب.
- Krestiva, Tales of Love, p. 199 (٣٦)
- The Selected Poems of Anne Sexton, p. xiii. (٣٧)
- (٣٨) المرجع السابق ص ١٠٦.
- Kristiva, Powers of Horror, p. 209. (٣٩)
- The Selected Poems of Anne Sextone, p. 75. (٤٠)
- (٤١) النص الأساسي عن الكرنفال لباختين هو Bakhtin, Rabelais and his World، كما أن كتاب Bakhtin, The Dialogic Imaginatoin فيه أكمل تصوير لفهم باختين للغة كحوار.

Carter, Nights at the Circus, p.103. (٤٢)

. المرجع السابق ص ٢٢ (٤٣)

. المرجع السابق ص ٧ (٤٤)

. المرجع السابق ص ١٩٨ (٤٥)

. المرجع السابق ص ٩٨ (٤٦)

. المرجع السابق ص ٣٢ (٤٧)

Carter, The Sadeian Woman, p.106. (٤٨)

. المرجع السابق ص ٥ (٤٩)

Carter, Wise Children, p.231. (٥٠)

Carter, The Sadeian Woman, p.109 - 110. (٥١)

Kristeva, Women's Time", p. 193. (٥٢)

الفصل السابع

عودة إلى النساء في التاريخ النقد السحاقى، والأسود، والطبقى

إن هذا الفصل الأخير ليس خاتمة، لأن من بواعى سعدنا أن تاريخ النقد الأدبى النسوى لا يبدى أى علامة على اتجاهه نحو نهاية. لو نظرت القهقرى إلى نطاق الكتابات، والأفكار، والنهْج والنظريات التى غطيناها فى كتاب واحد فقط، يسهل عليك أن ترى لماذا كان النقد الأدبى النسوى ونظرياته أكثر إنتاجية، وجذرية، ولماذا كتبت عنه كمية كبيرة من الدراسات الأدبية فى النصف الثانى من القرن العشرين. إن السبب الرئيسى لهذا التجديد الذاتى المستمر للحياة هو أن النقد النسوى منذ البدايات الأولى كان بطبعه نوطبيعة حوارية. فقد انخرط دائما فى جدل نقدى أو حوارى مع نفسه كما فعل ذلك مع مختلف المؤسسات الأبوية.

ثارت النقاشات الأولى حول الأولوية النسبية لإعادة قراءة النصوص التى ألفها ذكور أو تأكيد التراث الأدبى الذى كتبه المرأة (نقد النساء). وقد أدى نجاح المهمة الثانية إلى إثارة التساؤلات الأولى التى طرحتها السحاقيات، والنساء السوداوات، ونساء الطبقة العاملة عن التعميم الذى يتضمنه مصطلح "امرأة". ألم يؤد بناء هذا التراث لكتابات "المرأة" بالفعل إلى إنتاج تاريخ أدبى يقتصر على النساء الغربيات، البيضات، المنتميات للطبقة المتوسطة، ذوات الميول الجنسية الغيرية؟ ويؤدى التشكك فى بنية التراث الأدبى إلى مزيد من المشكلات المركبة عن كيفية إرساء معايير للاختيار والتقييم، ونصل حقا إلى سؤال عن ما إذا كان هذا المشروع نخبوى واستبعادى حتما؟

وتثار أيضا أسئلة عن التقييم السياسى - الجمالى فى الاشتباك الدائر بين نسوية فردية إنسانية (هيومانية) مرتبطة بالتراث الأمريكى ، ونسوية فرنسية مستمدة

من ما بعد البنيوية. فى كتاب "السياسات الجنسية/النصية" Sexual/Textual Politics (١٩٨٥) تعترف ترويل موى Troil Moi بأن الفرق بين النهجين الأمريكى والفرنسى هو إعادة التعبير عن الجدل الأدبى - السياسى الذى ثار فى العقود المبكرة من القرن العشرين حول المزايا النسبية للكتابة الواقعية والنصوص الطليعية^(١). ويفترض أن النقد الأدبى النسوى ليس مجرد نقد متمحور حول المرأة، وأنه لا يهتم فقط بالنصوص التى تبرز تجارب النساء، بل بإحداث تغيير اجتماعى حقيقى، فما هو نوع الكتابة الذى يجب أن يعتبر أكثر الأنواع تقدمية؟ لقد صار كتاب موى الآن جزءاً من تاريخ النقد النسوى. وهو يتكلم - ككل النصوص - انطلاقاً من لحظة إنتاجه، من فهم موى، فى بواكير ثمانينات القرن العشرين، للحاجة إلى دمج الدقة النظرية الفرنسية فى جدول أعمال الأدب النسوى. إن موى تنقد الواقعية كقالب محافظ يعمل على إضفاء صفة الواقعية على النظام الحالى. ويمكن أن نرى الآن أن موى فى نقدها لهذا القالب تميل إلى فهم جانب من جوانب الواقعية يمكن الزعم بأن له وظيفة سياسية تقدمية. وهى لا تهتم كثيراً - كما فعلت الكثير من النساء - باستعجال الاتجاه إلى النصوص الأدبية كوسيلة لإيجاد هوية إيجابية معارضة للصور الثقافية التى تحط من قدر النساء. وهى حين تنكر القيمة النظرية لأعمال الناقداً الأدبيين الأمريكيات السحاقيات والسوداوات التى تظل فى إطار التراث الإنسانى (الهيومانى) فإنها تفشل فى أن تسأل عن ما هى التحديات التى قد يطرحها منظورهن على ما بعد البنيوية الأوروبية التى تفضلها. ما نوع الأسئلة التى قد تطرحها امرأة أفرو-أمريكية على جماليات الإفراط، والاحتفاء بالهوية كشئ متعدد ومتحرك - وعلى المزاعم اللعوبة للأقنعة، وهى التى يغمرها الفقر والعنف اللذين تعاني منهما الطبقة الحضرية السفلى، بل حتى قد يكون اسمها مشتقا من سيد أبيض مالك للعبيد؟

والحق أن النسويات السوداوات، والسحاقيات، والمنتميات للطبقة العاملة قد عبرن عن الجدل المثار حالياً داخل الحركة النسوية حول الهوية، وبناء التراث الأدبى، والسياسات الجمالية فى أكثر أشكالها إلحاحاً. وإذا كان إبداع وإنتاجية النقد الأدبى النسوى يعتمد بشكل كبير على تساؤلاته الحوارية الخاصة بذاته، فمن المرجح على ما يبدو أن كتابات هذه المجموعة من النساء ستقدم بعضاً من البصيرة الجديدة الهامة

والاتجاهات الجديدة لجماليات ونظرية الأدب النسوى . ولكنى واجهت مع ذلك مشكلات فى كتابة هذا الفصل تتعلق بقضايا الهوية والسلطة . من السمات المحورية لنقد النسويات السحاقيات والسوداوات للاتجاه النسوى السائد زعمهن بأن هذا الاتجاه يتكلم باسم جميع النساء . وقد مال الاتجاه النسوى السائد ، حتى فترة قريبة ، إلى التعبير عن وجهات نظر النساء البيضاضوات ، نوات الميل الجنسى للرجال باعتباره رأى المرأة . من ثم ، راعيت عند كتابة هذا الفصل أنى أعى بشكل غير مريح أننى لست سحاقية ولا سوداء ، وأنى أعيش حالياً حياة ذات نمط محظوظ بلا شك ، اقتصادياً وثقافياً ومهنياً . علاوة على أن المساحة المتاحة لفصل واحد تجعل من المستحيل أن أقوم بتمثيل واف للإنجازات المتنوعة للنقد النسوى السحاقي ، أو الأفرو-أمريكي ، أو ما بعد الكولونيالى ، أو الماركسى ، ناهيك عن محاولة نقل معانيها جميعاً . هدفى هنا هو التركيز على ارتباطهم المثمر بأهم القضايا الضاغطة والمثيرة للاهتمام التى تواجه النسوية حسب ما يبدو لى ، وهى الجدل المتشابك حول الهوية/الجوهرية والقبالب الواقعى/التجريبى . لكنى ساحاول أيضاً أن أقدم عرضاً موجزاً للتطور التاريخى لتلك التقاليد المختلفة فى النقد النسوى.

ويهدف الوضوح سائداً بمناقشة النقد النسوى السحاقي ، ثم النقد النسوى الأسود ، وأخيراً سائناول النقد النسوى الماركسى أو القائم على أساس طبقي . لكن الفصل بين هذه الأنواع من النقد النسوى قد يكون مضللاً ، ومن المستحيل أن يتم الفصل التام بينها ، حيث إن بعضاً من أهم الناقداات والكاتبات الإبداعيات يعملن عبر هذه الحدود . تحتفى الكاتبات الأفرو-أمريكيات مثل أليس ووكر ، وتونى موريسون ، وأودرى لورد Audre Lorde بحب النساء للنساء كقوة تؤدى للتمكين فى إطار سلسلة الفقر ، والعنصرية ، وكراهية النساء التى تؤدى للعجز . وجياترى تشاكرافورتى سيففاك Giatry Chakravorty Spivak باحثة أكاديمية أمريكية ماركسية نسوية ، تدربت على التفكيك الأدبى ، وقد ولدت فى الهند ، وهى بذلك تكتب على الحدود المتقاطعة لتوتر ثقافى بالعنيتين ، ثقافة الشعوب وثقافة المثقفين . ومونيك ويتيج Monique Wittig ناقدة وروائية

فرنسية ماركسية سحاقية، وهي تنظر بعين الشك لبعض النظريات النسوية الفرنسية. وجانيت وينترسون Jeanette Winterson هي مؤلفة الرواية السحاقية التي نالت نجاحاً كبيراً "البرتقال ليس الفاكهة الوحيدة" Oranges are not the Only Fruit، التي تدور قصتها في إطار ثقافة الطبقة العاملة، التي تنتمي إليها الكاتبة. كل هؤلاء الكاتبات يعملن "على الحدود، وهن [يعشن] حياة لا تصلح أدوات التفسير الثقافية المركزية لوصفها وصفاً تاماً" (٢).

النقد النسوي السحاقي

اتبع النقد النسوي السحاقي في مراحلها المبكرة نمطاً مماثلاً لنمط النقد الأدبي النسوي السائد. فإذا كانت النسوية قد بدأت من الاعتراف بأن الحقائق التي فهمت فيما سبق على أنها حقائق "عامة" عن الرجال والنساء هي في معظمها آراء مذكرة، فإن الوعي النقدي السحاقي يبدأ بإدراك انتشار المزايم التي تدعى عمومية الميل الجنسي للجنس المغاير، وما تتضمنه معظم تلك المزايم من تحيز فطري للجنسية الغيرية ورهاب من الجنسية المثلية. ومما يدعو للحزن أن الناقداً السحاقيات وجدن أن من الضروري الإشارة إلى أن التمثيل السلبي للسحاقيات، وتهميش وجودهن الأدبي، والصمت عن إنجازاتهن واهتماماتهن ككاتبات لا يحدث فقط في النقد ومقالات عرض الكتب التي يكتبها ذكور، بل إن الكثير من النقد النسوي قد أعاد إنتاج هذه التحيزات للجنسية الغيرية. كانت الكثير من السحاقيات مؤيدات نشطات للحركة النسائية الصاعدة في أمريكا منذ الأيام الأولى لستينات القرن العشرين، لكنهن اكتشفن أن الشقيقات نوات الميول الجنسية الغيرية لا يرحبن كلهن بمساهماتهن، فقد انتشر بينهن الخوف من أن مساهمة السحاقيات في الحركة سيسيء إلى سمعتها. وقد قادت بيتي فريدان Betty Friedan - وهي مؤلفة كتاب "غموض المؤنث" The Fem- inline Mystique (١٩٦٣) والتي كثيراً ما تنال التكريم باعتبارها رائدة تحرير المرأة في أمريكا - حملة شعواء ضد السحاقيات في المنظمة القومية للنساء، وقد كادت حملتها تشابه حملات صيد الساحرات (٣).

إن انتشار الخوف من السحاق وكراهيته هم مركزي في تاريخ ونظريات النقد النسوي السحاقي . وبافتراض وجود هذا السياق من رهاب السحاق، لا يدهشنا أن أحد المشروعات الأولى للنقد النسوي السحاقي كان إنشاء تراث للكاتبات السحاقيات اللاتي يمكن أن نتوقع منهن أن يعكسن هوية سحاقية إيجابية في مواجهة صور "الخطيئة والمرض" المنتشرة تقريباً في كل مكان . لكن تلك المهمة لم تسر بأى حال من الأحوال في طريق مستقيم، كما سارت مهمة إنتاج تراث أدبي للنساء بالنسبة لناقدات نسويات مثل إيلين شووالتر . وقد واجه النقد النسوي السحاقي منذ بداياته الأولى أسئلة مركبة عن الهوية والتعريف. مم يتكون "السحاق"؟ كيف يمكن التعرف على نص سحاقي ، بافتراض الحذر الذي قد يشعر به الكثير من النساء إزاء الاعتراف بمشاعر موصومة عالمياً على أنها منحرفة ومرضية؟ من ثم كان الادعاء بهوية سحاقية والتصريح بذلك قضية أولية للنقد الأدبي السحاقي بشكل لم يحدث أبداً مع قضية الهوية بالنسبة للاتجاه النسوي السائد.

في ١٩٧٥ نشرت جين رول Jane Rule نصاً رائداً عن التاريخ الأدبي السحاقي بعنوان "صور سحاقية" Lesbian Images . وكما يوحى العنوان، كان هدفها "أن تكتشف ما الصور التي يعكسها الأدب الروائي، وأدب السيرة، والسيرة الذاتية للنساء السحاقيات" (٤). وقد اختارت رول الكاتبات اللاتي تناولتهن إما على أساس تعريفهن لأنفسهن بأنهن سحاقيات، أو على أساس سيادة الاهتمام بالعلاقات المتمحورة حول النساء في أعمالهن. وتتبع رول نهجاً يجمع بين الواقعية والسيرة . وهى تمدح الكاتبات التي تناولت أعمالهن لأنهن صورن علاقات النساء بالنساء في صور إيجابية وحقيقية. لكن أهم اهتمامتها هو توضيح أن التقليد القديم الذى يدين الجنسية المثلية من منطلق ديني باعتبارها خطيئة شنيعة، والذي تبعه في نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين التشخيص الطبى لـ "انقلاب" الجنسى كمرض أو عيب خلقى ، قد أسس نسخاً من الاتجاه السحاقي هضمتها الكثير من السحاقيات حتى صارت جزءاً من نواتهن، ثم ترددت كثيراً في كتاباتهن. وفقاً لروى ، كانت الحالة الكلاسيكية لهذا الوضع هى رادكليف هول Radclyffe Hall، التى قصدت بروايتها السحاقية

المشهورة والمثيرة للجدل "بئر الوحدة" The Well of Loneliness (١٩٢٨) الحصول على تعاطف عام مع السحاقيات وقبولهن، لكنها فعلت ذلك بتمثيلهن كـ "منقلبات" - عجزن عن تعديل انقلاب الحالة الجنسية "الطبيعية" الموروثة لديهن، فصرن بالتالى ضحايا مأساويات لمجتمع يهينهن ويعاقبهن.

ورغم أن رول تهتم إلى هذا الحد بهضم السحاقيات للصور المبنية اجتماعياً عن السحاق، والتي تؤذيهن، إلى حد دمجها فى نواتهن، إلا أن فى كتاباتها افتراضاً ضمنياً مفاده أن هناك هوية سحاقية فطرية، حتى ولو شعرت بعض النساء بضرورة إنكار "طبيعتهن" الخاصة. وقد بدأت ليليان فادرمان Lillian Faderman فى كتابها تجاوز حب الرجال Surpassing the Love of Men (١٩٨١) فى الانتقال إلى التفكير فى الهوية السحاقية فى إطار البنية الاجتماعية. تفتتح فادرمان كتابها البحث العلمى المقنع بمشكلة التعريف: ما هى المظاهر التى تحدّد العلاقة على أساسها بأنها علاقة سحاقية؟ وهل ظلت ثابتة عبر التاريخ؟ وفى المسح الذى أجرته لتمثيل الحب بين النساء فى كتابات النساء منذ القرن السادس عشر وحتى القرن التاسع عشر اتضح لها أن علاقات الحب بين النساء نادراً ما تم تعريفها بألفاظ جنسية صريحة. ولم يصور الحب بين الإناث فى صورة تناسلية إلا فى مخيلة الذكور والأدب الإباحى. وطوال هذه الفترة الزمنية الطويلة ، لم تشعر الكاتبات بأنهن مكبوتات فيما يخص التعبير عن مشاعرهن العاطفية لبعضهن البعض بألفاظ دالة على وجود علاقات حب صريحة بينهن بكل المعانى ، عدا المعنى الجنسى . تلمّع فادرمان إلى أن إدراك النساء أن تعلقهن العاطفى المشبوب بنساء أخريات تعلق غير جنسى وما يظهر من تقبل الذكور لتلك العلاقات كان نتيجة الاعتقاد العام بأن النساء بطبيعتهن خاليات من النزعات الجنسية . وقد اعتبر الرجال والنساء أن التبادل التعاطفى للعواطف، وقطع عهدو الحنو والارتباط الدائم علامات دالة على زيادة حساسية النساء وصفاتهن الروحية، وحيث إنها كذلك ، فهى جديرة بالإعجاب والمحاكاة. وتدعم المقتطفات الكثيرة التى اقتبسها فادرمان من التصريحات المشبوبة التى باحت بها نساء لبعضهن البعض رأيها فى أن تلك المشاعر كانت مشاعر علاقات حب عميقة محسوسة:

كانت الصديقات الرومانتيكيات كل شيء بالنسبة لبعضهن البعض. وقد عشن ليكن معاً . وكن يفكرن فى بعضهن البعض باستمرار . وقد جلبن لبعضهن السعادة العارمة أو البؤس المريع ... كن غيورات ... وقد احتضن بعضهن البعض، وتبادلن القبلات، وسرن معاً متشابكات الأيدي ، بل إن بعضهن نمّن الواحدة فى أحضان الأخرى^(٥) .

تقول أطروحة فادرمان إن النساء حين بدأن فى المطالبة بالمساواة الاجتماعية والسياسية فى نهايات القرن التاسع عشر، انتهى التقبل الاجتماعى للصدقات العاطفية بين النساء. وبدأ الرجال فى إدراك الإمكانية الثورية الكامنة فى تعلق النساء بالنساء. وتزامن النمو الأولى لشك الذكور فى الإناث وكراهيتهم لهن مع بدء ظهور السحاق كموضوع اهتمام للطب والعلم.

بنى علماء الجنس مثل كرافت-إيبينج Kraft-Ebing فى ألمانيا وهافلوك إليس Havlock Ellis فى إنجلترا ما صار "معرفة" طبية متاحة للعامة عن الجنس بعبارات صورته كانحلل موروث وشيء غير طبيعى . تعلق فادرمان على ذلك فنقول: "كانت كتابات كرافت-إيبينج وإليس هى المصدر الأول الذى تلقى من خلاله القرن العشرون الصورة النمطية التى تبناها عن السحاق كحالة مرضية"^(٦) . وقد أدت كتاباتهما، والتصورات الشعبية المستمدة من تلك الكتابات، إلى تغيير فهم العلاقات بين النساء، ومن ثم تغيير الحقيقة الواقعية لتلك العلاقات. وبرغم أن السحاقيات قد نشطن منذ بدايات سبعينات القرن العشرين فى رفض ومواجهة تلك الصور المرضية، إلا أن كلمة "سحاقيات" هى الآن جزء من مشهد لغوى مشترك. لا يمكن أن يكتمل نطاق تفاعلات النساء مع بعضهن البعض -كما حدث من قبل فى القرون المبكرة- دون وجود تلك الكلمة، التى يمكنها - كجميع الكلمات - أن تعمم الفوارق الحقيقية، وأن تفرض تعريفات أحادية على ما هو غير محدد. يوحى النهج التاريخى الذى اتبعته فادرمان إحياء ضمناً باحتياجنا للتفكير فى الهوية السحاقيات على أنها بنيت اجتماعياً عبر سلسلة من الخطابات التاريخية الخاصة وليس على أنها "طبيعية" موروث لا تتغير. ورغم أنها تركت ذلك الفهم الضمنى دون تطوير، كانت دراستها مؤثرة على الجيل التالى من الناقداات السحاقيات.

لكن الكثيرات من النسويات السحاقيات فى سبعينات القرن العشرين لم يهدفن إلى التشكيك فى الهوية السحاقيه، بل هدفن إلى تأكيد هوية سحاقيه انفصالية إيجابية جذرية^(٧). وقد فهمت السحاقيات أن الميل للجنس الغيرى هو حجر الزاوية فى قوة الذكور، ورأين أن النساء لو انسحبن منه تماماً لأمكنهن أن يقضين على النظام الأبوى بطريقة فعالة. وبدلاً من لغة "الخطيئة والمرض" يمكن تأكيد الهوية السحاقيه بلغة الإرهاب الاجتماعى البطولى. لكن بالنسبة للكثيرات من الانفصاليات الراديكاليات radical separatists كان هذا الهدف أقل أهمية من الهدف الثقافى الإيجابى الرامى إلى تأسيس مجتمع مكوّن بأكمله من النساء، يقوم على أساس ما فهمن أنه قيم "أنثوية"، وهى قيم التعاون، وعدم العنف، والرعاية، والقدرات الإبداعية، والميل البديهى إلى مناصرة الصالح البيئى لكوكب الأرض.

لابد أن هذا الحلم فيه الكثير من الرؤى التنبؤية، لكنه استلهم بعض الكتابات التخيلية القوية عن النساء. من النصوص النموذجية لتلك الكتابات كتاب سالى ميللر جيرهارت Sally Miller Gerhart "أرض التيه: حكايات نساء التل" The Wander- ground: Stories of the Hill Women (١٩٧٨) الذى حقق أفضل مبيعات، والذى يقدم مجتمعاً متألّفاً مكوناً من نساء انسحبن بعيداً عن عنف الذكور والطابع التدميرى للحياة الحضريّة إلى عالم طبيعى فى أرض ثارت هى نفسها ضد تهديد الرجال للحياة كوكب الأرض. فى قصة الأرض، التى صوّرت مجازياً على أنها الأرض-الأم؛ ظل الميلاد بالضرورة أمراً غامضاً، يحدث تحت أعماق الأرض فى حجرات ضيقة دافئة مبنية على شكل رحم. ومن الموضوعات الشائعة فى تلك الكتابات الانفصالية لذلك الزمن الرغبة فى العودة إلى الأم، فى إعادة الارتباط بالمعرفة الحميمية المفقودة عن الجسد وحب الأم. إن رؤى الهوية والثقافة السحاقيه الانفصالية القائمة على أساس تلك الخواص الأمومية الأنثوية، كلها تقريباً رؤى جوهرية. من هذا المنظور، يمكن رؤية جميع النساء على أنهن سحاقيات بالفطرة؛ والنساء اللاتى يفضلن العلاقات الجنسية الغيرية من اللاتى وقعن ضحايا دون قصد للنظام الذى يقهرهن. هكذا، وفى بدايات ثمانينات القرن العشرين، اقترحت أدريان ريتش "متّصلاً سحاقياً" عرفته كـ "خبرة

تكتشفها المرأة" يوجد عبر حياة كل امرأة على حدة ، وعبر التاريخ فى إطار النظام الاجتماعى الذى يوصى بالجنسية الغيرية ويفرضها جبراً^(٨) .

و ديوانها الشعرى المعنون "حلم بلغة مشتركة" Dream of a Common Language (١٩٧٨) ينبع من تلك اللحظة والرؤية الخاصتين فى الحركة السحاقية. فى الديوان قصيدة بعنوان "دراسة متسامية Transcendental Etude" تقدم تصويراً واضحاً وقوياً لتلك الرؤية^(٩) . تبدأ القصيدة بتصوير حى قوى للجمال الطبيعى ، وخصوصية الحياة كما تشعر بهما المرأة المتحدثة بصوتها فى القصيدة فى إحدى أمسيات أغسطس وهى تقود سيارتها عادة إلى منزلها "على طرقات خلفية حوافها موشاة بدانتيللا من طراز الملكة آن". وهى تضع إصرار هذا العالم الهش الضعيف بعناد على الوجود مقابل العنف والوحشية التى يغزوه بها البشر وينتهكوا قدسيته: "زناد قدحته أصابع رجال سكيرين" يترك وراءه حيوانات محطمة "تتخبط فى ... دماؤها"، وطرقات جديدة "خام" تشققها البلوبوزرات فى القرية الهادئة، والأطفال "تحمل بهن أمهاتهن بلا مبالاة" وحياتهم يلويها "العنف ذو الأحشاء العفنة" والفقر.

إن إحساس المتحدثة بأن دراسة بل وفهم كل القوالب المتعددة "المفعمة بالحياة" أمر يمكن أن يستغرق حياة الشخص يجعلها تدرك أن الفرصة لم تتح لنا لتنمية معارفنا تدريجياً بالحياة. لا يمكننا أن نسلك مثلما نفعل حين ندرس الموسيقى، فنبدأ بتعلم السلالم والتدريبات البسيطة، "نحن مجبرون على البدء من منتصف أصعب الحركات / الحركة التى يتردد صوتها بالفعل بينما نولد نحن". ونحن فى أفضل الأحوال، لا نستمتع إلا بوقفة أولية قصيرة يمكن أن نسمع فيها "الخط البسيط / لصوت امرأة تغنى". وسرعان ما ننتزع بالقوة بعيداً عن أغنية الأم تلك ودقات قلبها، التى نسمعها فيما بعد كنغمة بعيدة مستمرة تغنى للفقدان والحنين إلى البيت. ويلقى بنا فى قلب موسيقى من نوع آخر، فى لحن مصاحب آخر، فى محاولة لأن نقرأ بأبصارنا ما تعجز أصابعنا عن متابعته، وأن نتعلم بالحفظ عن ظهر قلب / ما لا نتمكن حتى من قراءته. إنه عالم من الأداء التناقسى على أعلى مستوى.

أدى هذا التأمل إلى أن تشعر المتحدثة فى القصيدة باغتراب النساء الذى يستدعيه فقدمن لحبهن الأول:

لقد انتزع منا الميلاد الحق المكفول لنا بالميلاد،
وقطعنا عن امرأة، عن النساء، عن أنفسنا

والجوقة الاجتماعية التى تطن فى أذان النساء بعد ذلك تنكر عليهن المعرفة بالبدايات، وتدحض "البهجة الحادة" الأولى التى "ترقد فيها، اللحم يلامس اللحم، / والأعين تحرق بثبات فى وجه الحب". باعتبارها شيئاً غير طبيعى . ولكى تفهم المرأة وتتذكر تلك التجربة يجب أن تولد من جديد فى نوع جديد من الحياة، وأن تتعرف على إحساس: "كيف يمكننى أن أحب نفسى - / حيث لا يمكن أن يحبني أحد إلا امرأة. / ... ويبدأ هنا شعر جديد بالكامل".

لا توجد صعوبة فى إدراك الأهمية التى تعلقها ريتش هنا على دور الحب الأموى الحسى الأول فى تشكيل الهوية والرغبات المستقبلية للمرأة. وهى تستمد خيالها أيضا مما هو أمومى (اللغة المشتركة)؛ والفكر الجديد يشبه "بيضة رقيقة، كروية الشكل، يتهدها الخطر / فيها عالم جديد". هذا الخيال، لا سيما العالم "الذى يتهده الخطر" يرتبط بمعنى الميول البيئية للنساء، وهى فكرة تتطور فى تعداد الأشياء الطبيعية التى تتحدث عنها الشاعرة بحب، وتدخرها لتنتهى بها قصيدتها: "أصداف صغيرة ملونة بألوان قوس قزح"، "لفائف من أعشاب اللين"، "البتلل الزرقاء الداكنة لزهرة البيتونيا"، "الريش الأصفر لطائر الحسون". هذه الأشياء هى أيضا لغة مشتركة، تلمس، وتُرد على الذاكرة، وتهديها النساء للنساء. ويتم التأكيد على هذا النوع من نظام المعنى، وهو نظام فيه رعاية وحُب، مقابل لغة صراعية مكونة من "الجدل والرطانة" تبتعد عنها المرأة المتحدثة فى إطار الحركة الانفصالية، وتتجه إلى رؤية لحياة جديدة.

ومونيك ويتيج هى أيضا سحاقية راديكالية من أنصار الحركة الانفصالية، لكنها كماركسية تأثرت بما بعد البنيوية الفرنسية. تختلف آراء ويتيج بحدّة عن آراء السحاقيات الأمريكيات الانفصاليات، مثل ريتش، وهى تقدم نقداً لريتش. فى مقال

"الشخص لا يولد امرأة" One is not Born a Woman (١٩٨١) ومقالات أخرى ذات علاقة به تعرض ويتيج معارضتها التامة للجوهرية؛ وتراها وهماً يعزز مصالح الذكور. تزعم ويتيج أن خطاب العلاقات الجنسية الغيرية يعمل على إنتاج أصناف من الجنس كأنها طبيعية وبيولوجية، وسابقة دائماً على التنظيم الاجتماعي . وتستخدم تلك اللغة الطبيعية لإخفاء "الحقيقة السياسية الصحيحة الموجهة، حقيقة سيادة النساء"^(١٠). إن تلك اللغة تبني هوية لـ "المرأة" ككائن إنجابي؛ فالمرأة تُصنع منها أسطورة "الأم" ليفرض على النساء "الالتزام الصارم بإعادة إنتاج/إنجاب "الجنس البشري"، أى إعادة إنتاج المجتمع ذى الجنسية الغيرية"^(١١). وتسمى ويتيج نظام المعنى السائد الذى يضيف صفة الطبيعية على النوع الاجتماعى بتصنيفه فى فئات بيولوجية اسم "العقل المستقيم/غيرى الجنسية"^(١٢) straight mind

والمهمة الأكثر إلحاحاً ، فى رأى ويتيج، هى تفكيك منطق "العقل المستقيم/غيرى الجنسية" للكشف عن أن "المرأة" و"الرجل" ليسا فئات طبيعية، بل هما طبقتان اجتماعيتان أنتجتاهما الثقافة عبر التاريخ، ولم تنتجهما البيولوجيا. لا تبني طبقة "المرأة" ولا تكتسب معناها إلا فى علاقتها التعاضدية بطبقة "الرجل". لهذا السبب تنقد ويتيج النسويات الفرنسيات مثل سيكسوس وإيريجاراي ، والنسويات الأمريكيات مثل ريتش، اللاتى يدعين إلى "الكتابة المؤنثة"، اعتماداً على أفكار الملكة الأمومية المفقودة. وهى تجادل فى أن هذه الدعوة تتصادم مع تطبيع العقل المستقيم/غيرى الجنسية لـ "المرأة"؛ وتجعل كتابة النساء تبدو كعملية طبيعية بدلا من أن تكون عملاً يؤدي إلى إنتاج مادی . بل إنها تصل إلى حد "القول بأن النساء لا ينتمين للتاريخ"^(١٣). وفى الكتابات الروائية التجريبية لويتيج، تستخدم طريقة من طرقها الأساسية لمحاولة تقويض منطق العقل المستقيم/غيرى الجنسية عن طريق تفكيك ثنائية الضمائر. وهذه المحاولة تكون أقوى بكثير بالطبع فى لغة تبرز فيها ضمائر النوعين (المذكر والمؤنث)، كالفرنسية مثلاً^(١٤). لكن ويتيج تزعم أن أقوى عامل هدام يمكنه أن ينقض نظام التحيز للجنسية الغيرية الكبتى بأكمله هو الهوية السحاقية. "السحاق هو المفهوم الوحيد الذى أعرفه الذى يتجاوز الفئات الجنسية (امرأة ورجل)، لأن الذات المصنفة فيه (السحاقية)

ليست امرأة ، لا اقتصادياً ، ولا سياسياً ، ولا أيديولوجياً^(١٤). والسحاقيات، بوصفهن هاربات من طبقة "النساء" التي لا تبني كهوية إلا في علاقتها بطبقة "الرجال"، يفجرن الأسطورة البيولوجية ويكشفن طبيعة النوع كبنية اجتماعية. "هكذا، فإن السحاقيات التي تقف على الجبهة الأمامية للإنسان (الجنس البشرى) تمثل - للمفارقة - أكثر وجهات النظر إنسانية تاريخياً"^(١٥).

ومن المفارقات أن ويتيج حين ترفض بشدة الأسطورة الجوهرية لما هو أمومي ، تلك الأسطورة التي توقع النساء في شرك فئة بيولوجية لا اجتماعية وتقيدهن بذلك، فإنها تبني حينئذ هوية سحاقيات هدامة، تنزلق بدورها خارج التاريخ^(١٦). ويزعم أن "السحاقيات لسن نساء" يبدو أن ويتيج تبني هوية سحاقيات لثقافية، وإجمالية، بل حتى أسطورية، لا يمكنها أن تفسر الفروق الواقعية بين الأعراق، والطبقات، والسياسات، وما إلى ذلك من فوارق موجودة بين من هن سحاقيات بالفعل. وهكذا تقدم كتابات ويتيج خريطة إيضاحية لمعضلة الهوية التي تواجه أي جماعة غير سائدة.

إن بناء هوية إيجابية أمر ضروري للنضال ضد هضم الصور الحاطة بالكرامة المنتشرة في الثقافة السائدة ودمجها بالذات، ولإنتاج وعى سياسى وحركة نشاط جماعيتين. لكن الهوية المبنية على أى أساس جوهرى تواجه خطر محو الفروق الفعلية والانزلاق إلى الأسطورة والخروج من التاريخ . وقد رأينا فى الفصل السادس أن كريستيفا أدركت أن هذا الخطر يواجه النساء على وجه الخصوص بسبب وضعهن المهمش و"الاستعداد للتضحية بهن" فى النظام الاجتماعى . لكن اعتناق مبدأ تفكيك الهوية باعتبارها متعددة الجوانب ومشروطة أمر له جوانبه المقلقة . هل يمكن للجماعات المهمشة والمقهورة أن تقدر على رفاهية إدراك "الذات" كشىء متعدد وفى حالة سيرورة؟ إن هذا يتعلق بدوره بالجدل الواقعى/التجريبي . من أهم أهداف تكوين التراث الأدبى تحديد مجموعة من النصوص قدمت صوراً إيجابية للكاتبات السحاقيات (أو السوداوات). فإذا تم تفكيك فكرة الهوية، ما الذى سيحدث للتراث الأدبى المبنى بعناية؟

ويعد "عقد النساء" البطولي الذي استمر طوال سبعينات القرن العشرين، ومع بدء ظهور الأفكار ما بعد البنيوية في فرنسا، واجهت الناقدات السحاقيات تلك الأسئلة منذ منتصف ثمانينات القرن العشرين . وهناك مجموعة صدرت حديثاً من المقالات النقدية السحاقيات المتأثرة بالفكر ما بعد البنيوي بعنوان "النقد السحاقي الجديد" - New Lesbian Criticism (١٩٩٢) ترى أن "الرغبة في صورة ذات موحدة وبطولية - هي - إحدى العضلات المحورية للسياسات الثقافية السحاقيات المعاصرة"^(١٧). وفي نفس الطبعة، تصف بوني زيمرمان Bonnie Zimmerman افتراضها المبكر بأن الهوية السحاقيات القطرية "سانجة"، مع اعترافها بأن جميع المفاهيم الأساسية لمثل هذا التوكيد قد تم تقويضها: "الخبرة، والأصالة، والصوت، والكاتب، وحتى السحاق نفسه - كلها مفاهيم تم إعادة النظر فيها بدقة، وحددت شروطها بمعرفة منظرات مدربات على أساليب التحليل ما بعد البنيوي والتفكيكي ، بل إن بعضهن قد تخلين عن تلك المفاهيم"^(١٨). وبرغم ذلك، تدرك زيمرمان "رغبتها المستمرة في تأكيد وجود هوية سحاقيات جمعية تاريخية"، وتستطرد لتقترح أنه ربما يكون من الممكن إعادة التفكير في الانشقاق المفاهيمي الحالي بين الجوهرية والبنيوية^(١٩). إن وجود فكرة تمكينية عن هوية مشتركة يمكن معرفتها أمر ضروري لتنشيط النضال السياسي ضد رهاب الجنسية المثلية. لكنها تجادل في أن هذه الهوية قد تكون هوية سحاقيات نظرية قائمة على أساس إدراك تاريخي قوى لـ "الذات" على أنها دائماً "مادة دائمة التغير مكونة من سلوكيات، واختيارات، وحالات ذاتية، وحالات نصية، وتمثيلات ذاتية"^(٢٠).

إن فكرة الحالة النصية المتغيرة والتمثيل الذاتي تقدم وسيلة نافعة للتفكير في بعض الكتابات السحاقيات الحديثة، حيث يبدو الأسلوب متغيراً بشكل دائم عبر حدود أراضى الواقعية الكائنة في التاريخ، وكتابة السيرة الذاتية، والقوالب التجريبية أو الطليعية. وحين تنتج تلك الكتابات نفسها عبر تلك الحدود النصية فإنها تبني هوية وصوراً شخصية إيجابية بينما هي تدفع الحالة الروائية وعمل الإفراط اللفظي إلى المقدمة. ومن الأمثلة الجيدة لهذا كتاب جانيت وينتروسون "البرتقال ليس الفاكهة الوحيدة" - Oranges are not the Only Fruit، بإطاره الثقافي الدقيق ، واستخدامه

لضمير المتكلم فى السرد الروائى لتعزيز تماهى القارئة/القارئ مع التمثيل الذاتى الإيجابى للبطله. لكن هذا الاحتمال الواقعى تقطعه دائماً حركة أسلوبية متجهة نحو نزعة قوطية كوميدية أو كرنفالية تحقق أشد حدة لها فى التمثيل المضحك لحفل الشاى المقام بمناسبة جنازة إيلزى . وبالإضافة لهذا الازنواج الصوتى الأسلوبى، تحدث مقاطعة مستمرة للسرد الروائى - الذى يكاد يكون واقعياً - بقصص خرافية قد يمكن أو لا يمكن قراءتها كجزء من ذاتية البطله، الشعورية أو اللاشعورية. وفى كتاب "زامى: هجاء جديد لاسمى " Zamle: A New Spelling of my Name تحقق أودرى لورد أثراً مشابهاً، فقلب ضمير المتكلم فى السرد الروائى يبنى علاقة تعاطف بين القراء وبين الراوية/البطله القوية. ويتم رفع درجة "أصالة" هذه البنية للهوية القائمة على السيرة الذاتية عن طريق التمثيل الاجتماعى الدقيق لمناخ الخوف الذى أرسته الماكارثية وسط طائفة مثلى الجنسية فى الولايات المتحدة الأمريكية فى خمسينات القرن العشرين. لكن العمل ضد هذا الشكل الواقعى هو تحول مستمر للتسجيل الأسلوبى، وأشكال الصمت والتدخل فى السرد الروائى لإنتاج حالة نصية متعددة الطبقات تقوض أى إحساس بالذاتية الأحادية والمتماسكة . إن تلك النصوص تبنى الهوية الإيجابية، لكننا نظل كقارئ / قراء وإعياى / وإعياى عند مستوى ما بأنها هوية "نظرية"، على حد تعبير كلمات زيمرمان .

الناقداى النسويات السوداواى وما بعد الكولونىاليات

إن استخدام كلمة "سوداء" للحديث الجمعى عن النقد الأدبى النسوى الذى كتبته نساء أفرو-أمريكيات ونساء من العالم الثالث لا يفى بالمطلوب. وهذا ليس إلا جزءاً من مشكلة أكبر. فبينما توضح الكلمة الاهتمامات والصراعات المشتركة التى تعمل تلك الناقداى بها وفى إطارها، فإنها تعمل أيضاً (بالضبط كما يمكن أن تعمل كلمات "سحاقيّة" أو "امرأة") على فرض هوية إجمالية تحو الفروق الثقافية، والاقتصادية، والقومية والفردية الكبيرة بينهم. إنى أعى أن القوى الاستعمارية والرأسمالية قد فرضت لغتها وأسماعها ومصطلحاتها لمدة عدة قرون على بقية العالم، وهذا الوعى يجعل عدم ارتياحى بشأن تسمياتى مجرد جزء صغير من إحساسى الأوسع بعدم

الارتياح، بل حتى بعدم المشروعية. إن خطابى النقدى الذى لا مفر من أن يكون ذا توجه غريبى يمكن اعتباره هو نفسه لغة كولونىالية وتوسعية، تنتحل كتابات النساء "السوداوات" لصالح أغراضى الأكاديمية الخاصة. إن بناء الكتابات النسوية السوداء كموضوع لـ "معرفتى" يعنى أن أنخرط فى شكل من أكثر أشكال القهر اللغوى الكولونىالى نموذجية. لقد تم لفت الأنظار إلى انتشار الاستعارات الاستعمارية أو الكولونىالية فى الكثير من التقارير النقدية لكتابات "العالم الثالث" التى اكتشفت حديثاً؛ وكثيراً ما يشار إليها كـ "مجال هام للتنمية" باعتبارها "مصدراً لمواد جديدة"، وهلم جرا^(٢١). وبالإضافة إلى تلك الأنشطة النقدية المشكوك فيها، أشارت جاياترى سبيفاك إلى المسافة الشاسعة التى تفصل نسويات "العالم الأول" المحظوظات عن الغالبية العظمى من نساء "العالم الثالث". وهى تسأل: "كيف يمكن للواحدة إذن أن تتعلم من ملايين النساء الهنديات الأمريات القرويات والحضرىات وتتحدث إليهن، وهن اللاتى يعشن فى "مسام" الرأسمالية، بعيداً عن متناول الديناميكيات الرأسمالية التى تتيح لنا قنوات تواصل مشتركة، وتحديد العدو المشترك^(٢٢)؟ لا يمكننى حل تلك المعضلات. لكنى سأحاول، رغم ذلك، أن أبقياها تحت الأنظار فى مناقشتى لـ "النقد النسوى الأسود" الذى سيأتى فيما يلى .

فى ١٨٩١ كتب الناقد الأفرو-أمريكى هيوستون بيكر Houston Baker "مقالاً مؤثراً بعنوان "تحولات الأجيال والنقد الحديث للأدب الأفرو-أمريكى Generational Shifts and the Recent Criticism of Afro-American Literature" جادل فيه فى أن الكتابة والنقد الأفرو-أمريكيين قد تنقلا فى الفترة ما بين خمسينات إلى بدايات ثمانينات القرن العشرين عبر ثلاث مراحل أو أجيال^(٢٣). كانت خمسينات وبواكير ستينات القرن العشرين عقوداً "مؤيدة للدمج العنصرى"، وكان الكتاب السود يعتقدون أن الدخول فى تيار الثقافة الأمريكية السائدة أمر مرغوب فيه وممكن. وقد سادت "الجماليات السوداء" الجيل التالى ، وهى ترتبط ارتباطاً وثيقاً بحركة القوة السوداء وبتأكيداتها السياسية على هوية وثقافة سوداء جديديتين مقابل العنصرية المتأصلة فى أمريكا البيضاء وصورها النمطية المهينة عن السود. واحتفى الفن الأسود بأصالة كل

أشكال النشاط الجمالي الأسود، خاصة تلك الأشكال التي احتفظت بروابط حية مميزة مع الثقافة الأفريقية. ودامت الجماليات السوداء عبر ستينات وسبعينات القرن العشرين، ثم استسلمت لمذهب إعادة البنيوية "Reconstructionism" في نهاية سبعينات القرن العشرين والذي امتد حتى ثمانيناته. والنقاد المعتنقون لمذهب إعادة البنيوية نقاد متأثرون بأفكار ما بعد البنيوية الأوروبية، وهم لذلك يتوخون الحذر من أى فكرة عن الهوية الجوهرية ومن التعريفات الإجمالية. ويرى أصحاب مذهب "إعادة البنيوية" أن مهمة الناقد ليست استخدام الأدب لتأكيد هوية سوداء أو لكى يعكس على صفحته "حقيقة" الخبرة السوداء. فـ "الأسود" بالنسبة لهؤلاء النقاد ليس إلا مفهوماً يجب تفكيكه فى علاقته الثنائية بـ "الأبيض". لكن كتاب أفرو-أمريكيين آخرين يرون أن هذه الآراء هى التى أعلنت معضلة سياسات الهوية بأكملها، فرفض "الأسود" باعتباره الأساس "الجوهري" أو "المفترض" للهوية يعنى رفض السواد كمصدر للوعي والاعتداد بالنفس.

أين تظهر صور النساء فى تاريخ النقد الأدبى الأفرو-أمريكي الممتد عبر أربعين سنة؟ لم تظهر النساء إطلاقاً حتى أحدث مراحل هذا التاريخ. فهو تاريخ لنقد وكتابات الذكور، وهو يمحو وجود النساء، كما يفعل التراث الأدبى الذى يبينه الذكور البيض. كتبت باربارا سميث سنة ١٩٧١ مقالا يعد علامة على الطريق، عنوانه "نحو نقد نسوى أسود" "Toward a Black Feminist Criticism"، جاء فيه "لا أعرف من أين أبدأ ... فكل المنتميات لقطاعات العالم الأدبى - سواء كانت قطاعات تأسيسية، أو تقدمية، أو سوداء، أو أنثوية، أو سحاقية - لا يعرفن، أو يتصرفن على الأقل كما لو كن لا يعرفن أن الكاتبات السوداوات والكاتبات السوداوات السحاقيات موجودات ... ويبدو أن كسر هذا الصمت الكبير أمر مربك"^(٢٤). وقد وقعت الكاتبات والناقدات الأفرو-أمريكيات فى فخ القهر المزدوج للترفة العنصرية والترفة على أساس الجنس - فأن تكون الواحدة منهن سحاقية يضيف على كاهلها دائرة ثالثة من دوائر التحيز الشديد الذى يتعين عليهن الكفاح ضده والثقافة الأفرو-أمريكية الذكورية، خاصة أثناء فترة الجماليات السوداء فى ستينات وسبعينات القرن العشرين، مثلت الرجولة السوداء

بعبارات القوة والجنس كأسلوب لرفض الإضعاف الذى تعرض له الرجال السود فى مجتمع عنصري عنيف. والنساء السوداوات اللاتى عبرن عن أى نقد لهذه الشوفينية الذكورية الأدبية ، أو اللاتى مانعن فى القيام بأنوار ثانوية أو بدور رعاية الكتاب الرجال تعرضن للاتهام بخيانة القيم السوداء والتضامن بين السود. وكان من الممكن اتهام النساء السوداوات "المعتدات بأنفسهن" بأنهن يحاولن أن يكن بيضاوات.

وقد أكدت النساء الأفرو-أمريكيات وجودهن الأدبى القوي منذ ثمانينات القرن العشرين. وتم إنشاء تراث أدبى مكون من كتابات نساء سوداوات كتبنها على مدى زمنى طويل، وكدن يذهبن طى النسيان. واحتلت كتابات النساء الأفرو-أمريكيات الحاليات المراتب الأولى فى قوائم افضل المبيعات، وقدمت الناقداات النسويات السوداوات إسهامات قوية فى الجدل الحالى حول ما بعد البنيوية^(٢٥). لكن بافتراض تجربة الكاتبات والناقداات السوداوات مع الإنكار المزدوج الذى فرضته عليهن التفرقة العنصرية والتفرقة الجنسية، لا يدهشنا أنهن كن أكثر حذراً من الرجال فى الاعتناق الكامل لمفهوم الهوية كشئ عارض، ومبنى، وأدائى^(٢٦). فتونى موريسون مثلاً، تجادل فى أن التفرقة العنصرية لا بد أن تُرى كشئ مَرَضى بدلا من النظر إليها كخطاب يمكن تفكيكه. وهى ترى أن خلق الهوية وفقدانها تماما أمران خلقتهما العبودية، وهما المثال للتشظى ما بعد الحداثى. لكن لا يوجد ما يحتفى به فى مفهومها للهوية: "من جهة مواجهة العالم كما هو عليه الآن ، يجب على النساء السوداوات أن يتعاملن مع مشكلات "ما بعد حداثة" فى القرن التاسع عشر وما قبله ... أنواع معينة من التنويب، والفقد، والاحتياج إلى إعادة بناء أنواع معينة من الاستقرار"^(٢٧). وفى عرف موريسون "الهوية" ليست مفهوماً يمكن للنساء السوداوات أن يتحملن تبعات التخلّى عنه، ويمكن أن تُعتبر رواياتها نوعا من الاهتمام الشديد بفقد الهوية والتاريخ وإعادة بنائهما. لكن فهمها للهوية يرتكز على إحساس بالمجتمع، وليس على الفردية. وهى تجادل فى أن قالب السيرة الذاتية كان هاماً فى الكتابات السوداء لأنه يوحد الهوية الفردية والجماعية؛ فحياة الفرد "تشبه حياة بقية أفراد القبيلة"^(٢٨). وهى تحاول أن تستدعى فى رواياتها هذا الإحساس بالمجتمع عن طريق الاعتماد على تقاليد الحكى

الشفاهى للثقافة الأمريكية السوداء والثقافة الأفريقية. وهى بهذا المعنى لا تدرك هوية الكاتبة على أنها هوية أحادية، لكن على أنها "نحن"، وهذا "أمر مربك للناس والنقاد الذين يرون الفنان كفرد أعلى"^(٢٩). والهوية لدى موريسون هى ، دائماً ونهائياً ذات طابع سياسى من حيث أنها ترتكز دائماً على المجتمع، على الجماعة الاجتماعية.

وتعانى كاتبات "العالم الثالث" أيضاً من آلية القهر العنصرى والجنسى المزيج. وأكثر التحليلات النظرية للاستعمار تأثيراً تؤكد أنه عملية توسع ثقافى واستيلاء على ثقافة الغير؛ فقد تم فرض التاريخ، والأدب ، والجماليات، والتعليم، والدين والقانون الغربيين على الشعوب المستعمرة، مع محو هويتها الخاصة، وتكوينها الاجتماعى، وأنماط حياتها. لهذا السبب زعمت الكاتبات القومية لنفسها مكاناً مركزياً فى معظم حالات النضال من أجل التحرر، واستمرت تلعب دوراً هاماً فى إعادة بناء الهوية القومية والتاريخ القومى. ورغم أن نظرية ما بعد الكولونيالية تركز على الثقافة، إلا أن اثنين من كتابها - فرانز فانون Frantz Fanon وإدوارد سعيد Edward Said - تجاهلا خبرة وبور النساء كجزء من الشعوب المستعمرة تجاهلاً تاماً^(٣٠). كما أن كتابات النساء لم تدرك ككتابات مركزية بالنسبة للحركات القومية. علاوة على أن الكثير من النصوص الأدبية ما بعد الكولونيالية التى كتبها ذكور بهدف إعادة بناء الإحساس بالتاريخ القومى والهوية القومية مثلت النساء بأساليب مفرطة فى التمييز.

لكن فى السياق ما بعد الكولونيالى يصعب على الأفريقيات، والهنديات ، ونساء الكاريبي ، والمصريات أو أى امرأة من "العالم الثالث" أن تنقد مثل هذه الكتابات دون أن تتهم (بل وتشعر هى نفسها) بأنها لا تتعاطف مع القيم والتقاليد القومية. بل إن من الصعب على أى امرأة من العالم الثالث أن تأخذ الوضع "النسوى" حيث إنه يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالنساء الأمريكيات والأوروبيات. والقلق والتوتر اللذان ينتابان الكثير من الكاتبات المنتميات لـ "العالم الثالث" يتسببان عن احتياجهن للتعبير عن نقدهن لمجتمعهن وتضامنهن معه فى نفس الوقت ، وهذا الموضوع موصوف بدقة فى رواية أختنا كيلجوى Our Sister Killjoy لآما آتا أيدو Ama Ata Aidoo . فى القسم الذى يحمل عنواناً معبراً هو "رسالة حب" تحاول البطلة سيسى Sissie أن تعبر لمحبيب

مجهول الاسم عن إحساسها بأن اللغة والمقدرة على الفهم يفرقانهما، حتى وهى تعترف بأن ما أبعده عنها هو الاحتياج للجدال معه، وأيدو تبني بمهارة لغة محبة، دافئة، فيها انتقاص من الذات لكن فيها إصرار تام: "عزيزى: يبدو أن ما هو غربى حقا هو النعومة والخنوع الشديدين اللذين تتوقعهما أنت وكل الإخوة منى ومن كل الأخوات. أليس هذا نوعاً من الأفكار الفيكترورية المهترئة؟ أله على وعلى فمى الكبير الصاخب!!"^(٣١). ورغم الابتهالات المحبة التى يمتلئ بها النص - "يا محبوبى"، "يا قلبى المفقود" - تقرر سيسى أخيراً ألا ترسل خطاب الحب لمحبيبها الذكر. وهى قادرة على أن تأتى لوطنها فى أفريقيا كامرأة بشروطها الخاصة.

ورغم أن رواية أختنا كيلجوى Our Sister Killjoy مكتوبة فى قالب تجريبى، فإنها تشبه رواية البرتقال ليس الفاكهة الوحيدة Oranges are not the Only Fruit فى أنها من نوع السهل الممتنع ولا يوجد بها أدنى صعوبة ولا تهديد لمن تقرأها/يقرأها. والحق أن أيدو قامت ببناء روايتها عبر الكثير من الحدود النصية - ففيها تناس متعدد. وهى كالكثير من الأدب ما بعد الكولونيالى تعود إلى القوالب التقليدية الشفاهية والثقافية الأفريقية فى حكي القصص والشعر، لكنها تشتبك أيضاً فى علاقة حوارية (حوار ما بين النصوص) مع الرواية الأوروبية. وفى رواية من أشهر الروايات الكولونiale من تأليف جوزيف كونراد Joseph Conrad "قلب الظلمة" Heart of Darkness، يرحل الراوى الرجل الأبيض إلى "قلب" الكونغو الأسود متجهاً نحو بعض الفضاء البربرية وفى رواية "أختنا كيلجوى" يرحل الراوى الأفريقى إلى حيث بحبوحة العيش المصقول فى بافاريا الألمانية، لكن أيضاً حيث تغطى الغابات الفضاء الأوروبية التاريخية لمسكرات الموت النازية^(٣٢). وأيدو حين تتحدى الشوفينية الذكورية التى تفعل فعلها فى ثقافتها القومية، فإنها تخاطر أيضاً بمطابقتها بالكلام من موقع التماهى مع القومية ما بعد الكولونيالية.

إن الترابط المتداخل بين الهوية النوعية والهوية القومية والتاريخ قد صار أكثر تضارباً بالنسبة للنساء السوداوات بفضل استخدام الكثير من حركات التحرر من الاستعمار لأفكار مثل "الأرض الأم" و"اللغة الأم" استخداماً عاطفياً. بل إن بعض الكتاب الأفارقة الذكور يربطون بين شكل قارة أفريقيا وبين أرض أم/وطن منتفخة البطن. تعتمد هذه اللغة المنمقة لحركات التحرير على الكثير من التقاليد والديانات

القومية السابقة التى تقدر وتحتفى بصورة الخصب الأمومى والرعاية الأمومية، والتى لا مفر من أن تترك أثرها التخيلى والانفعالى القوى على النساء ككائنات، وتشير إيليك بومر Elleke Boehmer فى مقال عن هذا الموضوع إلى أنه بينما تنعكس المثل القومية فى استعارات الأنوثة التى ربطت بالطبيعة، فإن النساء فى الواقع السياسى استبعدن دائما من المشاركة التامة فى الحياة القومية العامة والجدل القومى العام: "ربما تم إعلان تحرر أفريقيا الأم، لكن أمهات أفريقيا ظلن مقهورات بشكل واضح"^(٣٣). فالكائنات ما بعد الكولونياليات يواجهن إذن الضرورة الأليمة لرفض تلك الاستعارات الجوهرية القومية عن الهوية المؤنثة، فى نفس الوقت الذى يبين فيه سبردا روثيا إيجابيا عن هوية قومية جمعية للنساء.

تضع جياترى سبيفاك فى مجموعة مقالاتها المعنونة "فى عوالم أخرى" In Other Worlds ترجمتها لروايتين قصيرتين من تأليف الكاتبة البنغالية ماهاسويتا ديفى Ma-hasweta Devi . واحدة منهما هى قصة "دروبادى Draupadi" ، التى تدور حول إحدى المناضلات من أجل الحرية فى حركة تمرد الفلاحين التى حدثت فى منطقة ناكسالبارى فى غرب البنغال فى سنة ١٩٧١، والتى سحقتها الحكومة الهندية المركزية بقسوة شديدة. يبدو السرد الروائى لماهاسويتا ديفى شديد البساطة، لكنه يعمل على عدة مستويات. فرغم أن السلطات العسكرية ظلت تبحث عن دروبادى، أو دويدى Dopdi، لمدة طويلة، إلا أن القائمين على تلك السلطات ظلوا غير متأكدين من اسمها الحقيقى. والاسم الأخير صيغة قبلية فلاحية، بينما الأول مأخوذ من اسم بطلة إحدى الملحم الهندية القومية العظمى التى تدور فى عهد الأسرات، وهى ملحمة الماهابهارتا Mahab-aharta . دروبادى، بطلة الملحمة، متزوجة من خمسة أبناء ملكيين. يخسرها أكبرهم فى لعبة من ألعاب النرد باعتبارها جزءاً من ممتلكاته. وحيث إنها تنتمى لكثير من الأزواج فإن حظها لا يزيد كثيرا عن حظ المومس، ويبدأ رئيس الأعداء الذى ربحها فى لعبة النرد فى جذب روائها (السارى) لخلعه عنها. تصلى دروبادى لكريشنا، فيزداد السارى طولاً كلما ازداد جذب الرجل له. لقد أنقذ الإله كريشنا شرف دروبادى.

وفى قصة ماهاسويتا ديفى تظل دويدى/دروبادى مخلصاً لذكرى زوجها الفلاح الذى قتلته القوات الهندية. ويبدأ الجيش القومى نجاحه فى تدمير المتمردين عندما

يجند لمساعدته ضابطا بالجيش البنغالي اسمه سينانايك Senanayak ، وهو متخصص في معرفة سياسات الجناح اليسارى المتطرف. يفخر سينانايك بنفسه لأنه يعرف "الجانب الآخر" أفضل مما يعرفون هم أنفسهم : "إذا أردت أن تدمر أعداك صر واحداً منهم"^(٣٤). وهكذا يتم تعقب دويدى وأسرها، لكن قبل أن يتمكنوا من الإمساك بها تتوح بأشودة قبلية فى الغابة لا تعنى كلماتها شيئا بالنسبة لأسريها. وبعد أن يستجوبها سينانايك بلا طائل لمدة ساعة، يتركها مع الجنود قائلًا لهم: "التهموها. اعملوا اللازم"^(٣٥). وتستخدم ماهاسويتا ديفى طوال القصة خليطا من اللغة البنغالية العامية واللكنة البنغالية الإقليمية، مع تنويع من الكلمات والعبارات باللغة الإنجليزية للإشارة إلى اللغة ذات الصيغة الغربية التى تستخدم فى الحرب والقتال. تستخدم دويدى كلمة "يقاوم" (يعمل ضد) counter كصيغة مختصرة من العبارة الرسمية "قتله البوليس فى اشتباك killed by the Police in an encounter" ، وهى شفرة تدل على الموت فى عملية تعذيب بيد رجال البوليس. لقد عذبت دويدى كامرأة - فقد اغتُصبت عدة مرات ، وألحق بها عدد من التشويهات. لكنها فى الصباح الذى تلا الليلة الليلية، تنصرف "على نحو غير مفهوم"، فترفض ارتداء ملابسها، وتسير عارية تحت أشعة الشمس المتألقة متجهة نحو سينانايك:

اقترب جسد درويدى الأسود أكثر فأكثر. درويدى تهتز بضحك لا يمكنها مغالبته حتى أن سينانايك لا يمكنه أن يفهم ما الذى يحدث. وقد نزفت شفثاها التالفتان عندما شرعت فى الضحك. درويدى تمسح الدم براحتها وتقول بصوت مرعب، يشق السماء، وحاد كعويلها، ما فائدة الملابس؟ يمكنك أن تعرّينى ، لكن كيف يمكنك أن تكسونى مرة أخرى؟ هل أنت رجل؟

تنظر حولها وتختار مقدمة قميص سينانايك الأبيض المبطن بالمعدن لتبصق عليه بصقة كبيرة مدماة وتقول. لا يوجد هنا رجل حتى أخجل . لن أدعك تضع ملابسى على جسدى . ماذا بوسعك أن تفعل أكثر من هذا ؟ هيا ، قاومنى - هيا ، قاومنى ؟

تدفع درويدى سينانايك بشئيهما المبتورين، ولأول مرة يخاف سينانايك من الوقوف أمام هدف غير مسلح، خائف إلى درجة الرعب^(٣٦).

لا شك أن هذه كتابة قوية، صادمة. هل يمكن أن نُقرأ كاشتباك حوارى نسوى مع التقاليد الأبوية العظمى للثقافة القومية الهندية والدين الهندي ، كما تجسدهما المهاباهارتا مثلاً؟ ما هو نوع الهوية التى بنيت لامرأة الرواية "دويدى" أو "درويدى"؟ فى قصة ماهااسويتا ديفى لا يتدخل أى إله ذكر لإنقاذ دويدى/درويدى . القوة دائماً مذكورة، والمرأة "تقاوم" هذه القوة دائماً بالمعنى الجنسى . فى الملحمة القومية يكون السارى الخاص بدرويدى فرصة لكريشنا كى يتدخل، لكنه تدخل يؤدي وظيفة بناء وتعظيم النزعة التوسعية الذكورية لعهد الأسرات باعتبارها رواية سماوية . ودرويدى موضوع مفعول به فى هذه الرواية الأبوية كما هى موضوع مفعول به للرجال الذين فى الرواية حسب فهمهم. ومعجزة كريشنا تؤكد فى الحقيقة الشروط الجنسية التى تُدرك النساء بمقتضاها كموضوعات مفعول بها - فحين تفقد درويدى "شرفها" فهى تدنس شرف الذكور الذين تنتسب إليهم. وقصة ماهااسويتا ديفى تكشف ما الذى يحدث فعلاً للنساء عندما يدركهم الرجال على هذا النحو. فبطلتها دويدى ترفض أن ترتدى ملابسها لتخفى العواقب الدموية لجعل النساء موضوعات جنسية مفعول بها للاستخدام أو التملك. وهى تقدم جسدها المبتور لسينانايك باعتباره "موضوع تفتيشك". وهى تصر على الطابع المادى للنساء بالنسبة للرجال؛ فهن حرفياً هدف رماية يمكن للرجال أن يمارسوا عليه قوتهم.

وبالإضافة إلى الدخول فى جدل لاهوتى مع النصوص القومية الأبوية المقدسة، يمكن أيضاً قراءة السرد الروائى لماهااسويتا على أنه يتحدى التصورات الذكورية الحالية عن القومية والتاريخ بينائه لهوية أنثوية لامرأة نشطة فى كفاح سياسى . لكن لا يوجد شيء أسطورى فى تمثيل دويدى كإرهابية. يدور السرد الروائى فى سياق تاريخى واجتماعى تمت دراسته بدقة. وهو يتبنى فى بعض أجزائه تقاليد واقعية فى عرض التفاصيل المتعلقة بدويدى/درويدى كما لو كان مأخوذاً من وثائق رسمية. وهكذا تبنى الشخصية بشروط روائية تقليدية كهوية قابلة للتصديق . وفى نهاية القصة تصوير دويدى/درويدى مؤلفة فعالة لمعانيتها . فهى ترفض أن تظل موضوعاً مفعولاً به لرواية ذكورية ، وتصر على حقيقة حضورها. وحينما تصوير امرأة ذات حضور فإنها

تنتج معنى "لا يمكن سينانايك أن يفهمه". إنها تصير تلك التى تقاوم - "تقاوم بمعنى تعمل ضد counters" - معرفة الذكور، وسيادتهم، وقوتهم، ومن ثم يصير سينانايك "خائفاً إلى درجة الرعب".

وهكذا تحل ماهاسيواتا معضلة الهوية بتلك الحركة النصية المزبوجة. إنها تستخدم تقنيات مأخوذة من القوالب المبكرة للكتابة لتبنى الشخصية كصورة أنثوية إيجابية - امرأة كذات فاعلة منتجة لروايتها الخاصة. وينقل المحتوى التاريخى الدقيق للرواية دويدى كهوية قبلية - اجتماعية تامة التحقق. لكن الكتابة - مثلها مثل الحركة غير المحلولة بين دويدى/درويدى - تشير ضمناً إلى وجود إفراط فى تلك الهوية سيظل دائماً يقاوم التعريف النهائى أو المعنى الاجتماعى المقيد. وقد اقترحت سبيفاك اقتراحاً مفيداً هو أن نفكر فى هذا النوع من بناء الهوية الذى يخدم "مصلحة سياسية مرئية بدقة شديدة" على أنه بناء استراتيجى^(٣٧). وتمدح الناقدة السحاقية بونى زيرمان هى الأخرى هذه الفكرة عن الهوية، وتجادل فى ضرورة الانتقال إلى ما وراء "انشقاق" النزعتين الجوهرية والبنوية مع الاحتفاظ بمعنى سياسى للهوية. وسأعود إلى مفهوم الهوية الاستراتيجية قرب نهاية هذا الفصل.

وأخيراً، كيف تنعكس تلك القصة على وضع القارئة النسوية الغربية؟ تشير سبيفاك فى تعليقها على "درويدى" إلى أن شخصية سينانايك، الذى يفخر بنفسه لأنه يعرف الجانب الآخر أفضل مما يعرفون هم أنفسهم، توازى - على نحو غير مريح - القارئات النسويات المنتميات لـ "العالم الأول" بصفتهم فاحصات أدبيات لـ "العالم الثالث": "نحن نهنى أنفسنا على معرفة أخصائياتنا بهن"^(٣٨). إننا نستمتع بإحساس استجوابنا وتملكنا للنصوص التى يقدمنها لنا باعتبارها "المجهول"، ونحن نخترقها باعتبارها موضوعات تحتل موقع الغير بالنسبة لنا. وتكاد تكون نتيجة هذا النشاط الانتقائى غير النقدى دائماً فقد أو تدمير "موضوع دراستنا". إن الاتجاهات النسوية الغربية تميل إما إلى تطبيق تعريف يضيف صبغة جوهرية على كتابات "العالم الثالث"، بتصنيفها تحت بند "كتابات المرأة" ومن ثم إنكار خصوصيتها الثقافية، أو بفهمها بشروط هوية عرقية أو قومية إجمالية - "الكتابة السوداء" أو "الكتابة الأفريقية". إن

القراءة التفكيكية تذيب الهوية تماماً: وهذا تلاعب قد لا يكون ممكناً إلا فى الإطار الأمن المتميز للثقافة الغربية.

النقد النسوى الماركسى والمرتكز على الطبقات

إن الجدل الدائر حول "اللياقة السياسية" للكتابة الواقعية أو الحداثية (الطليعية) جزء من تاريخ النقد الأدبى الماركسى فى بواكير القرن العشرين^(٣٩). وقد فضّلت الواقعية عن التجريب لأنها "تعكس"، على نحو أدق، الأوضاع المادية والاقتصادية الموجودة وما ينتج عنها من عدم مساواة هيكلى فى العلاقات الطبقيّة بين الرأسمالية والعمال. وقد تم إبراك أن تلك الأوضاع الاقتصادية - التى تسمى القاعدة المادية - هى العوامل المحددة فى عملية بناء هوية مرتكزة على الطبقة. وقد حاول الماركسيون الأوائل تقديم تفسير لخضوع النساء مضاد للجوهرية، عن طريق ربط خضوعهن بالتقسيمات الطبقيّة. والعمل الإنتاجى، لاسيما فى الظروف الخشنة للقرن التاسع عشر، يضع النساء لا محالة فى وضع غير محظوظ فى سوق العمل مقارنة بالرجال. ومن ثم حبست النساء فى نطاق الإنجاب والعمل المنزلى أو فى نطاق أقل الأعمال أجراً. وهذا الترتيب القائم على "المجالات المنفصلة" يناسب مصالح كل من الرأسماليين ورجال الطبقة العاملة، وهكذا يتم فرضه. ولهذا النوع من التصور نواحيه غير الملائمة المختلفة، فعلى سبيل المثال، انعدام مساواة النساء بالرجال سابق على أنماط الإنتاج الرأسمالية بزمان بعيد، كما أن التنظير لعلاقة مُرضية بين الطبقة والنوع الاجتماعى من حيث تقرير الأحوال المادية والاقتصادية يظل مشكلة غير محلولة بالنسبة للماركسية^(٤٠).

لكن فى سبعينات القرن العشرين وفدت إلى بريطانيا أفكار من الماركسيين ما بعد البنيويين الفرنسيين، وبدأت تلك الأفكار فى التأثير على النظرية الماركسية والنقد الأدبى فى بريطانيا. وتحول التركيز من تحليل الأوضاع الاقتصادية التى تقرر الهوية الطبقيّة إلى الاهتمام بإنتاج الهوية الذاتية عن طريق اللغة. ومن العوامل التى كان لها أهمية شديدة "ترجمة" الفيلسوف الماركسى لويس ألتوسير Louis Althusser لنظرية التحليل النفسى للاكان إلى تقرير ماركسى عن "البنية الأيديولوجية للذات". يخبرنا لاكان أن

"الذات" تبدأ بالفقد، بالانفصال عن الأم الذى يرغمننا على الدخول فى عالم اجتماعى. فإذا حرمننا من مصدر الأمان الأول والوحيد الذى نعرفه، كيف يمكننا أن نجد ذاتنا؟ يقترح ألتوسير أن اللغة تدعونا إلى أن نصير - إنها "تدفعنا بإلحاح"، وتقدم لنا - ونحن نحتل المواقع التى تعترف بها ثقافتنا - ذاتا ستكون أمنة، ومحبوبة ومقبولة مرة أخرى. وهكذا نقوم بدور فعال فى استجابتنا لمتطلبات بناء ذاتنا والاعتراف بها ك "أم طيبة"، أو "رجل منجز"، أو "ولد شجاع"، أو "عامل مخلص". وكما يقول ألتوسير، فإننا نخضع أنفسنا "بترحاب" للخضوع^(٤١). وبتلك الطريقة، تؤدى الأيديولوجية وظيفة إنتاج أنواع البشر متنوعى المهارات وذوى الدرجات المختلفة من القدرة على المبادرة، وهى أنواع لازمة لإعادة إنتاج نمط الإنتاج الرأسمالى. نتيجة لذلك، نعيش فى علاقة تخيلية أو خيالية مع علاقات وجودنا الواقعية؛ فنصدق أنفسنا فى أننا أحرار فى اختيار الفعل الذى نخضع به أنفسنا للإذعان.

إن الاعتراف بأن اللغة - بالإضافة إلى الظروف المادية للوجود- تلعب دوراً كبيراً فى تقرير "الواقع" كما ندركه قد حرر النقد الماركسى من نهجه التقليدى الواقعى فى تناول الأدب. ويقترح الناقد الماركسى بيير ماشيرى أن النصوص يجب أن تقرأ "وفقاً لأعراضها": فما لا يمكن قوله قد يكشف أكثر مما يكشفه المحتوى الصريح للنص^(٤٢). فالثغرات، والسكتات، ومواضع تشوش الشكل ستنتطق بما يجب كبته، وبذا يمكننا الحفاظ على استمرارية الطبيعة التخيلية أو الخيالية التى نعيش فيها علاقات وجودنا الواقعية. وهكذا، فإن قراءة النصوص "وفقاً لأعراضها" تكاد تناظر الطريقة التى يحل بها المحلل النفسى شفرة أنواع الكبت اللاشعورية التى تظهر فى لحظات الصمت وسقطات اللسان عند الكلام. وبقراءة لاشعور النص - ما لا يمكنه قوله - نكشف أنواع الكبت التى تعمل على دوام أوهام الأيديولوجية السائدة باعتبارها "حقيقة". وهذا النوع من الأطر النظرية هو الذى شكل ممارسة إعادة قراءة النصوص التى كتبها ذكور والتي استخدمناها فى الفصل الأول.

من الواضح أن الموقع المركزى الذى تحتله نظرية التحليل النفسى بالنسبة لتلك الاتجاهات الجديدة داخل الماركسية قد ساعد على تطوير نقد ماركسى ذى توجه نحو

النوع الاجتماعي. وفيما بين ١٩٧٦ و ١٩٧٩ صارت تلك الأفكار محور تركيز النقاش النقدي والممارسة النقدية وسط مجموعة من النساء كن يلتقن ببعضهن فى لندن باعتبارهن جماعة النسويات الماركسيات^(٤٣). وقد أنتجن قراءات مبتكرة لأعمال الأخوات بروتى وباريت براوننج باستخدام نُهج تأويلية تأخذ الأعراض فى الاعتبار للكشف عن التوترات الموجودة فى تلك النصوص بين النزعة النسوية الراديكالية الأولى وبين النزعة المحافظة المرتكزة على الطبقات. ونتج عن الذى لم تتمكن النصوص من قوله - المعرفة التى كبتتها عن التطابق الضمنى بين المطالب السياسية لنساء الطبقة الوسطى والطبقة العاملة - ثغرات ومواضع تشوش فى الكتابات. ما زال هذا الشكل من النهج ما بعد البنىوى هو النمط السائد فى الكثير من النقد النسوى الماركسى.

لكن، كما حدث مع تاريخ الحركات السحاقية والسوداء، أدى اعتناق النظرية إلى إثارة الجدل والقلق. وكالمعتاد، يركز هذا التاريخ على قضايا الهوية وعلى الموضوع الأصلى للنضال الثورى. وتعتبر النسوية الماركسية ميشيل باريت Michèle Barrett فى كتابها "قهر النساء اليوم" Women's Oppression Today (١٩٨٠) عن تحفظ عميق على الميل للدعاء بأن اللغة هى الموقع المفضل للاشتباك السياسى. وهذا الرأى متعلق للمثقفين والنقاد الأدبيين ومدعش لهم فى أن، لكنها تصر على أنه "لابد من الحفاظ على التمييز بين هذا الشكل من النضال ونوع النضال الأكثر التصاقا بالأرض. هل يتعين علينا حقا أن نرى مذبحه بيتزلو، ويوم وينتر بالاس العاصف فى بتروجراد، والزحف الطويل، ومُقرزة طوارى جرونويك - كنضال بين خطابات؟"^(٤٤) واعتراضها الثانى عبرت عنه أيضا النسويات السحاقيات والسوداوات: مشكلة دوام جدول عمل سياسى فى حالة إدراك الهوية كشيء غير محدد. "من غير الواضح ما إذا كان مشروع تفكيك فئة المرأة يمكن أن يقدم لنا أبدا أساساً للسياسات النسوية. إذا لم تكن هناك "نساء" للتعبير عنهن، فما هى إذن المعايير التى نناضل وفقا لها، وضد ماذا نناضل؟"^(٤٥)

لكن رغم هذا التناظر الظاهرى بين اشتباك النقد النسوى السحاقي، والأسود، والماركسى مع ما بعد البنىوية، يوجد فى اعتقادى فرق ذو دلالة فى تعبير باريت. فبينما تهتم النسويات السحاقيات والسوداوات بمعضلة الهوية، حيث تؤثر فى جماعة

اجتماعية مقهورة، تستفيد باريت من أكثر المصطلحات عمومية "امرأة". لا يوجد أى خطأ فى صياغة باريت؛ فمشكلة الهوية تثار بالتأكيد بالنسبة للنساء عموماً فى احتياجهن للنضال الجماعى ضد سيادة الذكور. لكن، بافتراض أن باريت تعتقد الاتجاه الماركسى، يبدو أن هناك شيئاً من الغرابة فى تخليها عن أى فكرة عن الطبقة فى سياق اهتمامها بنضال النساء فى الجملة التى اقتبسناها منها. ومن الغريب خصوصاً، أنها كماركسية لا تلفت الانتباه إلى معضلة الهوية الكائنة لدى امرأة الطبقة العاملة كموضوع تاريخى. وفى مقال مؤثر تدعو جوديث نيوتون وديبورا روزينفيلت، الناقدتان النسويتان الماركسيستان إلى اعتناق الخصوصية التاريخية من أجل تجنب "الجوهرية المساوية" الموجودة فى الكثير من النقد النسوى الأمريكى، الذى تزعمان أنه يصور النساء على أنهن دائماً وفى كل مكان ضحايا مأساويات لنظام أبوى متماسك فى وحدة واحدة ضخمة^(٤٦). وهذا النهج التاريخى قد أنتج بعض الكتابات النقدية النسوية الممتازة، ووضع تحت الأضواء العلاقة المركبة دائمة التحول بين نساء الطبقة الوسطى وبنى القوة السائدة. لكن لا توجد أى دراسة معززة لامرأة الطبقة العاملة، إذ تبقى غير معينة تاريخياً، وتظل رمزاً أسطورياً لعملية التضحية الجوهرية. إن هذا الاستبعاد فى النقد الأدبى النسوى الماركسى أمر مدهش، ويبدو أنه يتطلب قراءة لنفسه وفقاً لأعراضه باعتبارها ما لا يمكن أن يقال - المكبوت - فى أعمال الأكاديميات الأدبيات النسويات.

وأوضح سبب، بل حتى السبب الواضح بذاته، لهذا الاستبعاد هو عدم وجود كتابات ينتمين إلى الطبقة العاملة، ولا نصوص تبرز خبرة نساء الطبقة العاملة. لكن ربما كان الغياب فى حد ذاته أمراً يستدعى التفكير. كيف يمكن ربط قصص النساء الفقيرات التى لم يحكها أحد بالحبكات السائدة التى نملكها من أجل تفسير خبرة النساء؟ من اللافت للنظر أن الكاتبات الأفرو-أمريكيات قد أنتجن بعضاً من أقوى التمثيلات الأدبية للارتباط بين النوع الاجتماعى والطبقات، والفقر. فقد استخدمت تونى موريسون، وأليس ووكر، ومايا أنجيلو تنويعاً من أشكال السرد الروائى ليستكشفن الطبيعة المقلقة لبناء الذات بالنسبة للمرأة التى تجمع ما بين الفقر وسواد

البشرة. وهذا أمر لا يثير الدهشة؛ فالمرأة السوداء فى الولايات المتحدة الأمريكية ليست فقيرة بالضرورة، لكن من المرجح أن تكون فقيرة. ولو أن ما يستدعى الاهتمام هو ما إذا كان سواد البشرة يقدم بطريقة ما أساساً لحت ذاتى إيجابى (دعوة الذات إلى الصيرورة) وهو الأمر الذى لا يتاح بسهولة للمرأة إذا كانت من الطبقة العاملة.

وثقافة بريطانيا متنوعة الأعراق كثقافة الولايات المتحدة الأمريكية، وتوجد علامات إيجابية دالة على وجود حركة حية وليدة للكاتبات والفنانات السوداوات هناك. "إن كتابات النساء السوداوات فى بريطانيا فى تلك اللحظة تشترك فى احتياجها لترك إرث، والتزامها بذلك، فهذا استثمار لمصلحة جميع الشباب السود من الجنسين الذين لا يعرفون من خبرات الحياة إلا خبرة حياتهم فى بريطانيا". نحن نكتب لنحكي تاريخنا الخاص، ولنُنطق صمت أمهاتنا، لنتقاسم خبراتنا، ومباهجنا مع أخواتنا المنعزلات؛ لنساند بعضنا البعض كالجاء فى حقل حنطة"^(٤٧). (لماذا يصعب تخيل حركة للكاتبات البيضاتويات المنتميات للطبقة العاملة لها مثل هذا الصوت المشترك عن وعى؟) فى بريطانيا، كما هو الحال فى الولايات المتحدة الأمريكية، يعنى سواد بشرة المرأة وقوعها فى فخ الفقر، وتعرضها للقهر المزدوج : للظلم العرقى والجنسى. وفى كتاب صدر حديثاً يضم كتابات بأقلام نساء سوداوات ونساء من "العالم الثالث" يعيشن فى بريطانيا حددت أغلبية المشاركات هويتهم بعبارات دالة على الضغوط الثلاثية التى تحدد الهوية، وهى الطبقة، والعرق، والنوع"^(٤٨). تكتب الكثيرات من النساء عن إحساسهن بالعزلة عن وجهات نظر وأهداف النساء البيضاتويات الناشطات المنتميات للطبقة الوسطى. لكن لا يوجد فى الكتاب أى تأمل حول خبرة وحياة النساء البيضاتويات المنتميات للطبقة العاملة.

هذا ليس نقداً. فرغم اهتمام النساء السوداوات الواضح بالطبقة كبنية قاهرة، توجد الكثير من الأسباب الواضحة الوجيهة التى تفسر عدم استدعاء هؤلاء النساء السوداوات لأى صور للمرأة البيضاء المنتمية للطبقة العاملة. أحد هذه الأسباب هو غياب امرأة الطبقة العاملة البيضاء من التمثيل الثقافى. لا توجد هوية جمعية لنساء الطبقة العاملة. فقد بنيت هوية الطبقة العاملة على أنها هوية ذكورية. وينفى النساء

إلى مجال منفصل، هو مجال الإنجاب والخدمة المنزلية، أنكر المنظرون الماركسيون وجودهن كهوية تاريخية واجتماعية، وهم يمارسون الآن تلك الحيلة المعروفة بإزاحتهم إلى مملكة بيولوجية خالصة. وقد أكد المؤرخون الذكور للطبقة العاملة، والكتاب الذكور المنتمون للطبقة العاملة، والسير الذاتية التي كتبها ذكور من الطبقة العاملة نتيجة تلك الإزاحة: فقد تم بناء الهوية الجمعية للطبقة العاملة كمصدر للفخر والاعتراف بالذات على أنها ذكورية^(٤٩). تقدم تلك الكتابات بأقلام ذكور شخصية أنثوية أضفى عليها الطابع الأسطوري، تعرف باسم أمنا "our mam"، وهى صورة من صور الأمومة البطولية المضحية بذاتها.

ما أنواع القصص التي يتعين على بنات الطبقة العاملة أن يحكيها؟ أى أسئلة يمكن أن تطرحها الاقتباسات التالية على قصص الثقافة السائدة عن الأمومة؟ ما الذى تقترحه بشأن المشكلات التي تواجه بنات الطبقة العاملة فى بناء إحساس إيجابى بنواتهن؟

كانت أمنا أيضاً شديدة القسوة علينا . وكانت تكن لنا الكثير من الضغائن ، لا سيما أنا، ولم أتمكن أبدا من فهم لماذا ، ظلت هكذا حتى بلغت من العمر ما يسمح بإخبارى ... وكثيراً ما شعرنا، أنا وإليزا وفرانكى، براحة يدها تهوى علينا. لم نعرف أبدا لماذا تقفل هذا أحيانا، لكن الخيزرانة كانت تهبط من مكانها على الحائط. وإذا حاولنا أن نركض هربا كنا ننال علقه ساخنة حقا. لم يكن لدى أى من والدينا ولا من الجيران أى وقت ليمنحونا الحب أو العطف، ولم يعيروا متاعبنا أذنا صاغية. [ثم تخبرها شقيقاتها الأكبر سنا فيما بعد] لم ترغب أمى فى حب أبى ولا فى إنجاب المزيد من الأطفال. لقد أنجبت ثلاثة عشر طفلا، وهو عدد يسمى "دسته الخباز" وكنت أنت الطفلة الثالثة عشرة، وكانت أمنا تسميك "حكاكة القدر"^(٥٠) .

كان اتجاهها نحو إنجاب الأطفال غامضا؛ لم يكن الأمر أنها تعجز عن فعل ذلك، أكثر مما كان أنها لا ترغب فى ذلك. وقد شعرت بمرارة شديدة لأن العذراء مريم نالت ذلك أولاً . وهكذا، فعلت هى ثانى أفضل شىء ورتبت للحصول على طفل لقيط. وكنت أنا هذا الطفل^(٥١).

إن غضب أمى يهيننى؛ كلماتها تحثك بوجنتى حتى تتقرحان،
وأنا أبكى. أنا أعرف أنها ليست غاضبة منى، لكن من مرضى.
أنا أعتقد أنها تحتقر ضعفى الذى أتاح للمرض أن يَتملكنى.
عما قريب لن أمرض، سأرفض أن أمرض^(٥٧).

إن مثل هذه الكتابات تتحدى أى تعميمات ثقافية عن الأمومة، وأى إضفاء للطابع
المثالى على الأمومة. الأمومة ليست حالة عامة. فهي تُبنى اجتماعياً وتتجسد فى إطار
مجموعة خاصة من الظروف الاقتصادية والمادية تتداخل وتتفاعل مع توقعات وقيم
مرتبطة بالدور ولها نفس القدر من الخصوصية^(٥٨). إن الحديث عن الأموى فى غياب
الخصوصية التاريخية والاجتماعية شىء بلا معنى. من جهة أخرى، توحى كتابات
النساء السوداوات والبيضات بأن الفقر قد يشكل قصصاً متشابهة لهوية النساء التى
تتخطى الحدود العرقية. والفقرات المقتبسة تشير بوضوح إلى الصعوبة القصوى التى
تواجه فتاة الطبقة العاملة فى التعرف على ذات يمكن قبولها. فهي تعيش التناقض
الأليم بين معرفة نفسها كعبء غير مرغوب فيه وترى فى مرآة هذا الألم ذاتها المستقبلية
كذات محملة بالأعباء، وكأم لا ترغب فى الأمومة. وفى إحدى الدراسات النقدية القليلة
التي تناولت امرأة الطبقة العاملة كذات، تتذكر كارولين ستيدمان Carolyn Steedman
أمها وهى تكرر القول "لا تنجبى أطفالاً أبداً يا عزيزتى ... إنهم يدمرون حياتك"^(٥٩).
إن قصة أمها، كالقصاص التى قصتها هى على بناتها، كانت روايات عن عدم التحقق،
عن الأميرة التى لم تعثر أبداً على أمير ولا على مملكة. "لقد كانت قصصاً مصممة كى
ترينى انعدام العدل المرعب فى الأشياء، الثقافة السرية للتوق إلى ما لن تحصل عليه
الواحدة منا أبداً"^(٦٠). وقد كانت الهوية المقلقة، المنعزلة، القائمة على أساس استهلاكى
التي بنَّتها أمها لنفسها محاولة للرد على هذا التوق. وتلمح ستيدمان إلى أن هذا قد
يكون الرواية الخفية للكثيرات من نساء الطبقة العاملة: "إن وجوه النساء المصطفات فى
الطوابير تعبر عن رغبات لم تتحقق؛ لو نظرنا، لوجدنا الكثيرات من النساء اللاتى
أصبن بالجنون بهذه الطريقة، كما حدث لأمى"^(٦١).

إنى مغرمة بالتوازيات الموجودة بين قصة أم ستيدمان والرواية الخيالية عن بيكولا
بريدلاف Pecola Breedlove وأمها فى رواية تونى موريسون "أكثر العيون زرقة"

The Bluest Eye . بيكولا ترفضها أمها لحساب الابنة الصغيرة الشقراء لمخدومتها البيضاء، فتحلم بيكولا بتحول شبيه بما يحدث فى القصص الخرافية يجعلها جميلة ومحبوبة. وتصلى ضارعة من أجل الحصول على عينين زرقاوين تشبهان عيني شيرلى تيمبل. وتفشل القصص الخرافية أيضا مع بيكولا. وما كانت فى حاجة لاكتشافه هو أن "الأسود جميل"، وليست العيون الزرقاء هى الجميلة؛ حدث ذاتى يصير ممكنا عن طريق هوية سياسية مبنية. لكن أى رواية هى المتاحة لبناء صورة ذات إيجابية ليست دمية للنساء التواقات التى أشارت إليهن ستيدمان: النساء اللاتى يطاردن الفقر، النساء المنفيات من قصة خرافية استهلاكية لم يحدث أبدا أن تجلت صورهن فيها؟ ربما ما عدا أن يشعروا بأنهن لسن دميات لأنهن لسن سوداوات؟ يوحى هذا الوضع بالاحتياج لما تسميه سبيفاك الإحساس بالهوية الاستراتيجية عندما "يخدم مصلحة سياسية مرئية على نحو دقيق". كيف يمكن إنتاج القصص التى يمكن أن تبني مثل هذه الهوية؟ هل من الضروري وجود نوع من الإحساس بـ "أنا"، حتى ولو على نحو استراتيجى (ربما يكون الأفضل عندما تعرف كاستراتيجية، كخيال روائى) لادعاء امتلاك صوت إطلاقا؟ تكتب جانيت وينترسون: "عندما تجددين صوتك، يمكن أن يسمعك الآخرون"، لكنها تسجل أيضاً الأثر الإيجابى لطفولتها الإنجيلية: "لقد انتميت للرب وقد اصطفانى، ولأن الرب كان يقوينى، كان بإمكانى أن أفعل أى شيء"^(٥٧). وهذا يقدم تباينا شديدا مع هؤلاء البنات المنتميات للطبقة العاملة، واللاتى يعين أنفسهن على أنهن لسن إلا عبئا على أمهاتهن.

إن قصصهن هامة، حتى ولو بسبب أن غيابهن يشوه الطريقة التى نفسر بها بقية الروايات. إن قضية الهوية تحتل موقع القلب من شبكة من الجدالات النسوية العاجلة. نحن نحتاج إلى نظرية يمكن أن تقدم لنا تصورا عن إمكانية الحصول على القوة السياسية وعن إنتاج الصوت، عن النصوص. يبدو أن الاستراتيجية النظرية هى أكثر طريقة واعدة لفهم هذا. والاستراتيجية النظرية هى عملية سرد روائى ذات استجابة لمتطلبات خاصة: تاريخية، وثقافية، وجنسية. وقد تكون الطريقة الأخرى لرؤية هذا هى أن يرى كرواية خيالية ضرورية، مثلما يحدث عندما تأخذ شخصيات روايات أنجيلا

كارتر على عاتقهن القيام بدور الأمهات الضروري، لكنهن يمارسن تلك الهوية بحب واع دائماً بالخيال الروائي على نحو كوميدى. والكتابة كما هو عهدنا بها دائماً، تسبق النظرية. والكثير من الأعمال الحالية التى تكتبها نساء تنتقل باستمرار عبر حدود السيرة الذاتية، والواقعية، والتجريبية، والقوالب التقليدية السابقة للحكايات الخرافية والأناشيد. تكتب وينترسون: "البرتقال رواية تجريبية، فاهتماماتها مضادة للخط المستقيم. إنها تقدم بنية روائية مركبة متكررة فى شكل بنية بسيطة، وهى تستخدم كماً كبيراً من الحصيلة اللغوية وتركيباً مستقيماً ساحراً للجمل ... هل البرتقال رواية سيرة ذاتية؟ لا إطلاقاً، ونعم بالطبع" (٥٨).

إنى لا أقترح أن نعلى من قيمة أنواع النصوص التى تبدو قادرة على المزج بين التجديد والتقاليد، وبذلك تتجاوز التعارض العقيم بين الكتابة الواقعية والطليعية بحيث نرفعها فوق جميع ما عداها. فهذا لن يكون إلا بناء لتراتب هرمى جمالى آخر. لابد أن تهدف خبرات القراءة إلى الاستجابة بكفاءة للأشكال المتعددة للكتابة التى تمكّن النساء. ومن الواضح أن مسألة القيمة الأدبية تظل مجالاً كبيراً آخر من مجالات التحدى التى تواجه الناقداً الأدبىات النسويات. وقد كانت دائماً مشغولة على نحو وثيق بسياسات الهوية. لقد بدأ النقد النسوى بالمطالبة بوضع المزيد من النصوص التى ألّفها نساء فى التراث الأدبى، وبمقاومة إساءة تمثيل النساء فى النصوص التى يؤلفها ذكور؛ وقد أصرت النساء السحاقيات، والأفرو-أمريكيات، وما بعد الكولونياليات بدورهن على أن يُمكن فى التراث الأدبى. لكن قد يبدو الاستمرار فى طرح مثل هذه المطالب بعبارات التمثيل المتساوى أمراً لا يفى بالغرض. فكتابات النساء أفضل كثيراً من هذا؛ فالمطلوب إدخالها فى التراث لأنها شديدة القوة، والابتكار، والكمال بحيث لا يصح أن تظل خارجة. وهذا لا يعنى الارتداد إلى الادعاءات الخادعة بوجود سمات أدبية جمالية خالصة. فالأحكام تصدر دائماً من مواقع أيديولوجية، لكن الاعتراف بهذا لا يعنى محو فهمنا واحتياجنا لتقييم الأعمال الأدبية. ليست جميع كتابات النساء على نفس الدرجة من الجودة، رغم أنها تكون دائماً مدهشة. ما الذى أعنيه بـ "الجودة"؟ لا يوجد لدى أى إجابة سهلة أو متاحة حالياً، لكن هذا لا يعنى أن الناقداً

النسويات يجب أن يراوغن في هذه القضية. يمكننا أن نبدأ في التفكير في هذا، الآن، من موقع القوة - من موقع كتابة النساء. إن النقد النسوى يميل بفطرته إلى محاكمة ذاته، بكل معنى الكلمة - من حسن الحظ - لأن جدالاته تتمخض عن ظهور الحركة التالية إلى الأمام. إن كتابات النساء - الأدبية والنقدية - سجل جدلى للإنجازات التى أنتجها النضال من أجل التغلب على العقبات.

ملخص لأهم النقاط

- ١- النقد النسوى يستجوب نفسه، وبالتالي يجدد نفسه. والجدالات الحالية (التي أثّرت بسبب انتشار نظرية ما بعد البنيوية منذ ثمانينات القرن العشرين) حول تكوين التراث الأدبى، ومعضلة الهوية وسياسات القوالب التجريبية مقابل الواقعية عبرت عنها النساء السحاقيات، والسوداوات، والمنتميات للطبقة العاملة على نحو عاجل.
- ٢- بدأ النقد النسوى السحاقي بالاحتياج إلى إعلان هوية سحاقية إيجابية لمقاومة ما هو سائد من ربط السحاق بالخطيئة والمرض. وقد تم بناء تراث أدبى سحاقي لتعزيز هذا التراث الإيجابى غير الرسمى. وقد دعت الكتابات السحاقية فى الولايات المتحدة الأمريكية فى سبعينات القرن العشرين إلى نزعة انفصالية جوهرية راديكالية تقوم على أساس "متّصل سحاقي" مدرك فى جميع خبرات النساء.
- ٣- بحلول منتصف ثمانينات القرن العشرين فككت النظرية ما بعد البنيوية وجهة النظر الجوهرية عن الذات، وأدت إلى إثارة معضلة الهوية بالنسبة للناقداات السحاقيات: كيف يمكن الحفاظ على دوام تراث أدبى كجزء من جدول العمل السياسى لمقاومة رهاب الجنسية المثلية إذا كانت الهوية تدرك على أنها متعددة وغير محددة؟
- ٤- يبدو أن بعض الكتابات الإبداعية السحاقية تتغلب على تلك المشكلة بالمزج بين التقنيتين الواقعية والتجريبية لبناء "شخصيات" سحاقية إيجابية ليتعاطف معها القارئ/ القارئة وجدانيا. بينما يشرن فى نفس الوقت إلى طابعها الخيالى الروائى.
- ٥- تعاني الكاتبات السوداوات من القهر المزدوج الناتج عن انتمائهن العرقى ونوعهن الاجتماعى؛ وحركة الوعى الأسود التى قامت فى سبعينات القرن العشرين

كانت غالباً شوفينية من حيث احتفائها بالرجولة السوداء ، ومنذ ثمانينات القرن العشرين أنشأت الكاتبات السوداوات تراثهن الأدبي الخاص، وهن أكثر تردداً من الرجال السود فى اعتناق تفكيك السواد كمصدر للهوية.

٦- كاتبات "العالم الثالث" واقعات هن أيضاً فى فخ القهر المزيج بسبب انتمائهن العرقى ونوعهن الاجتماعى. وقد أعطت حركات التضال من أجل التحرر الوطنى مكاناً هاماً للأدب باعتباره وسيلة لإعادة بناء هوية قومية معارضة للصور الإمبريالية المهينة.

٧- لكن الكثير من هذه الكتابات الأدبية تمثل النساء بطريقة نمطية جداً. والنظريات القومية تستخدم استعارات مثالية لـ "الأرض الأم" و"اللغة الأم" لكن هذا يضيف طابعاً أسطورياً على النساء، بينما النساء مهمشات من حياة الأمة الفعلية.

٨- نساء "العالم الثالث" المعارضات يمكن أن يتهمن بأنهن "مقلدات للغرب"، من ثم يجب على كاتبات "العالم الثالث" أن يفككن صورة الأنوثة الجوهرية القومية بينما هن يبنين هوية قومية إيجابية للنساء. لعمل هذا فإنهن أيضاً يكتبن على خط تقاطع الواقعية مع التجريبية ، ويعدن إلى التراث الشفاهى.

٩- حررت الماركسية ما بعد البنيوية الفرنسية النقد الأدبى الماركسى من ارتباطه بالواقعية. وتحول الانتباه من المحددات الاقتصادية والمادية للهوية الطبقة إلى أهمية الأيديولوجية واللغة (الخطاب) فى بناء النوات.

١٠- يمكن قراءة النصوص الأدبية "وفقاً للأعراض التى تظهر عليها" لكشف الأيديولوجية التى أنتجتها. إن مركزية نظرية التحليل النفسى فى هذا النهج قد جعلته نهجاً مفيداً لتطوير نقد نسوى ماركسى ذى توجه نحو النوع الاجتماعى.

١١- لكن لا يوجد اعتراف بمشكلة الهوية الكائنة فى احتياج نساء الطبقة العاملة إلى بناء "ذات". إن تراث الطبقة العاملة هو قصة تعتبر الهوية الجمعية ذكورية. وعلى عكس الكاتبات السوداوات ، يبدو أن نساء الطبقة العاملة فى بريطانيا نادراً ما يجدن صوتاً أدبياً معبراً عنهن.

١٢- إن الحاجة لبناء نظرية "استراتيجية" للهوية تظل قضية هامة على جدول أعمال النسويات. ويتعلق بهذا الحاجة إلى جماليات نسوية يمكن أن تعترف على نحو وافٍ بكل أشكال كتابات النساء التي تؤدي إلى تمكينهن.

اقتراحات بمزيد من القراءات

النقد السحاقي

Bonnie Zimmerman, "What Has Never Been: An Overview of Lesbian Feminist Criticism", in Showalter ed., *The New Feminist criticism*, pp. 200 - 24.

Bonnie Zimmerman, "Lesbians Like This and That: Some Notes on Lesbian Criticism for the Nineties", in Munt ed., *New Lesbian Criticism*, pp. 1 - 15.

Barbara Smith, "The Truth That Never Hurts: Black Lesbian Fiction in the 1980s", in Warhol and Herndl eds., *Feminisms*, pp. 690 - 712

النقد الأسود وما بعد الكولونيالي

Barbara Smith, "Toward a Black Feminist Criticism", in Showalter ed., *The New Feminist Criticism*, pp. 168 - 85

Valerie Smith, "Gender and Afro-Americanist Literary Theory and Criticism", in Showalter ed., *Speaking of Gender*, pp. 56 - 70

Alice Walker, *In Search of Our Mothers' Garden*, esp. pp. 231 - 331

Gayatri Chakravorty spivak, "French Feminism in an Internatoinal Frame", in *Other Worlds*, pp. 134 - 53

وقد أعيد طبع هذه المقالة في:

Belsey and Moore eds., *The Feminist Reader*, pp. 175 - 95 , and Mary Eagleton ed., *Feminist Literary Criticism*, pp. 83 - 109

هذه المقالة ليست سهلة لكنها كانت مؤثرة، كما يتضح من كثرة إعادة طبعها.

النقد النسوي الماركسي

Judith Newton and Deborah Rosenfelt, "Introductoin: Toward a Material Feminist Criticism", in Newton and Rosenfelt eds., *Feminist Criticism and Social Change*, pp. xv-xxxix.

هذا الكتاب Sara Mills et al., *Feminist Readings/Feminists Reading*, pp. 187-226

يقدم قراءة نسوية للماركسية.

هوامش

(١) لقد نشب هذا الجدل داخل الماركسية الأوروبية. وقد نقد الموقف السوفييتي الرسمي، كما مارسه ودعا إليه الناقد الماركسي البارز جورج لوكاتش، الكتابة الحداثية التجريبية التي أنتجت في بدايات القرن العشرين بصفتها ذاتية وفردية. تطلب الفن السوفييتي القوالب الواقعية التي مثلت الأفراد في علاقتهم بالعالم الاجتماعي. وجهة النظر المقابلة جادل فيها تيودور أدورنو الذي زعم أن الفن الحداثي كان أكثر تقدمية، لأنه تحدى المفاهيم التقليدية على نحو جذري، للاطلاع على أهم التعبيرات عن هذا الجدل انظري/انظر:

Robert Taylor, ed, Aesthetics and Politics

Steedman, Landscapes for a Good Woman, p. 5. (٢)

(٣) كتاب Rule, Lesbian Images, pp. 791-902 يقدم عرضاً للخطوط العريضة لتاريخ هذا الموضوع.

انظري/انظر أيضاً Kate Adams, Making the World Safe for the Missionary Position: Images of the Lesbian in the Post-War II America", in Jay and Glasgow eds.,

Lesbian Texts and Contexts, pp. 255 - 74

Rule, Lesbian Images, p. 3. (٤)

Faderman, Surpassing the Love of Men, p. 48. (٥)

(٦) المرجع السابق ص ١٤٢.

(٧) للاطلاع على تقرير شخصي لانفصالية سبعينات القرن العشرين انظري/انظر, Sonya Andermahr,

"The Politics of Separatism and Lesbian Utopian Fiction", in Munt ed., New Lesbian Criticism, pp.133 - 52

Rich, "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence", Signs, reprinted in (٨)

Snitow, Stansell and Thompson eds., Power of Desire, pp. 212-241.

Rich, The Fact of a Doorframe, p. 264 (٩)

Witting, The Straight Mind and Other Essays, P.59 (١٠)

(١١) المرجع السابق ص ٦.

(١٢) المرجع السابق ص ٦٠ . يمكنكم تذكر الاقتباس الذي أخذته من روبرت لويل في الفصل الثاني، الذي

يرسم شعر سيلفيا بلاث بتلك الطريقة إلى حد بعيد، مما يخفي أنه أنتج عن طريق عمل. والنقاد الذكور يفكرون نموذجياً في كتابات النساء على أنها أمر لا ينفصل عن الجسد الأنثوي.

(١٣) انظر/انظر مناقشة ويتيج لهذا الموضوع في 76 pp. The Straight Mind and other Essays, pp. 76 - 89

(١٤) المرجع السابق ص ٢٠ .

(١٥) المرجع السابق ص ٤٦ .

(١٦) للاطلاع على نقاش أكثر تفصيلاً لهذا الموضوع انظر/انظر Diana Fuss, "Monique Wittig's Anti-essentialist Materialism", in Essentially Speaking, pp.

Reina Lewis, The Death of the Author and the Resurrection of the Dyke", in (١٧) Munt ed., New Lesbian Criticism, p. 19.

Bonnie Zimmerman, "Lesbians Like This and That: Some Notes on Lesbian Criticism for the Nineties", ibid., p. 2. (١٨)

وقد أعيد طباعة المقالة المبكرة لـ Zimmerman, "What Has Never Been: An Overview of Lesbian Criticism"

Showalter ed., The New Feminist Criticism, pp. 200-224. وهي واحدة من الكتابات المؤسسة للنقد السحاقي في

(١٩) Zimmerman, "Lesbians Like This and That", p. 8.

(٢٠) المرجع السابق ص ٩ .

(٢١) انظر/انظر مثلاً Caroline Rooney, "Dangerous Knowledge", in Nasta ed., Motherlands, pp. 101-103; Gayatri Chakravorty Spivak, In Other Worlds, p. 103.

(٢٢) المرجع السابق ص ١٣٥ .

(٢٣) للاطلاع على تقرير عن علاقة هذا التاريخ بالنقد النسوي الأسود انظر/انظر Valerie Smith, "Gender and Afro-American Literary Theory and Criticism", in Showalter ed., Speaking of Gender, pp. 56-70.

(٢٤) Barbara Smith, "Towards a Black Feminist Criticism", in Showalter ed., The New Feminist Criticism, p. 168.

(٢٥) للاطلاع على تقرير موجز عن تلك التطورات انظر/انظر Wall, Introduction: "Taking Positions and Changing Words". In Wall ed., Changing our Own Words, pp. 1-15.

وأنظر/انظر أيضاً Valerie Smith, "Gender and Afro-Americanist Literary Theory and Criticism".

(٢٦) للاطلاع على تعبير عن تلك التحفظات انظر/انظر Barbara Christian, "But What Do We Think We Are Doing Anyway: The State of Black Feminist Criticism(s) or My Version of a Little Bit of History", in Wall ed., Changing our Own Words, pp. 58-74.

- Morrison, "Living Memory", *City Limits* (31 March - 7 April 1988) p. 11. (٢٧)
- Morrison, "Rootedness: The Ancestor as Foundatoin", in Walder ed., *Literature* (٢٨)
in the Modern World, p. 327.
- (٢٩) المرجع السابق ص ٣٢٠ .
- Fanon, *Black Skin, White Masks*; and *The Wretched of the Earth*, Said, *Orientalism*. (٣٠)
- Jane Miller, *Seduc-* انظر /انظرى/ مذكرة انظر -
tions, pp. 108-135.
- Aldoo, our Sister Killjoy, p. (٣١)
- (٣٢) أدین هنا لقراءة كارولين روني لتلك الرواية:
- Caroline Rooney, 'Dangerous Knowledge' and the Poetics of Survival: A Reading of Our Sister Killjoy and A Question of Power", in Nasta ed., *Motherlands*, pp. 99-126.
- Boehmer, *Stories of Women and Mothers: Gender and Nationalism in the Early Fictoin of Flora Nwapa*", *ibid.*, p. 7. (٣٣)
- Mahasweta Devi, *Draupardi*", in Spivak, *In Other Worlds*, p. 194. (٣٤)
- (٣٥) المرجع السابق ص ١٩٥ .
- (٣٦) المرجع السابق ص ١٩٦ .
- (٣٧) المرجع السابق ص ٢٠٥ .
- (٣٨) المرجع السابق ص ١٧٩ .
- (٣٩) انظرى/انظر الملاحظة رقم ١ فى هذا الهامش. وللإطلاع على تقرير مفيد عن النقد الأدبى الماركسى
انظرى/انظر Terry Eaglton, *Marxism and Literary Criticism*
- (٤٠) كتاب Coward, *Patriarchal Precedents*, pp. 163-187 يقدم تصوراً لـ 'مسألة المرأة' فى
الماركسية المبكرة. انظر أيضا Heidi Hartman, *The Unhappy Marriage of Marxism and Feminism*, in Sargent ed., *The Unhappy Marriage of Marxism and Feminism*, pp. 1-41.
- Althusser, *Ideology and ideological State Apparatuses*" in *Essays on Ideology* (٤١)
- وأكثر الشروح الإيضاحية إثارة لفكرة التوسير عن 'الحث بالإلحاح' *interpellation* يوجد فى Wil-
Belsey, *Critical Practice*, كما يقدم liamson, *Decoding Advertisements*, pp. 40-70
pp. 56-84 شرحاً مفيداً لتلك الفكرة.

- (٤٢) Belsey, *Critical Practice*, pp. 301-42 يقدم مدخلا لقراءة ماشيري . كما أن . Macherey, *A Theory of Literary Production*
- (٤٣) تقدم كورا كابلان Cora Caplan، وهي إحدى عضوات الجماعة، تقريراً عن الإثارة الناتجة عن التعرف على النظرية الفرنسية للمرة الأولى في *Sea*، in *The Feminist Politics of Literary Theory*, pp. 66-75 . كما أعيدت طباعة نسخة من مقال ماري جاكوباس عن Villette لحساب الجماعة في Jacobus ed., *Women Writing and Writing about Women*, pp. 42-60
- (٤٤) Barrett, *Ideology and the Cultural Production of Gender**, reprinted in Newton (٤٤) and Rosenfelt eds., *Feminist Criticism and Social Change*, p. 72.
- هذا المقال مقتبس من كتاب باريت *Women's Oppression Today*، وهو يعطى تصوراً بليفاً محكماً عن أفكارها الرئيسية.
- (٤٥) المرجع السابق.
- (٤٦) Newton and Rosenfelt, *Introduction**, ibid., pp. xvi-xvii . توسع نيوتون هذا الجدل وتقدم مثالا طليفاً عن نهجها التاريخي الخاص في *Making and Remaking- History: Another Look at Patriarchy*, in Benstock, *Feminist Issues in Literary Scholarship*, pp. 124-140.
- (٤٧) Grewal et al., eds., *Charting the Journey*, p. 99.
- (٤٨) المرجع السابق.
- (٤٩) للاطلاع على نقاش حول ذلك الموضوع انظري/انظر Jane Miller, *Seductoins*, pp. 38-69
- (٥٠) Dayous, *Her People*, pp. 6, 9.
- (٥١) Winterson, *Oranges are not the Only Fruit*, pp. 3-4.
- (٥٢) Morrison, *The Bluest Eye*, p. 15.
- (٥٣) Olsen, "I Stand Here Ironing", in *Tell Me a Riddle and Yonnandio*, pp. 13-25.
- (٥٤) Steedman, *Landscape for a Good Woman*, p. 17.
- (٥٥) المرجع السابق ص ٨.
- (٥٦) المرجع السابق ص ٢٢.
- (٥٧) حوار في جريدة الجارديان (عدد ٦٢ أغسطس ٢٩٩١) ص ٩٢.
- (٥٨) Winterson, *Oranges are not the Only Fruit*. p. xiv.

ثبت بالمصطلحات

(مرتبة حسب الأبجدية العربية)

الأبوية: patriarchy

نظام اجتماعى تعطى فيه امتيازات لمصالح وقوة الذكور ويتم فيه إخضاع النساء لسلطة الذكور.

إجمالي: totalizing

يستخدم هذا المصطلح فى الخطاب النظرى الحالى للإيحاء بفرض وحجة مفاهيمية وكمال يتجاهل أو لا يسمح بالوجود الفعلى للتنوع وعدم الكمال. من ثم يمكن أن يعمل مصطلح مثل "نضال المرأة" بطريقة إجمالية لطمس الأشكال الكثيرة المتنوعة الخاصة بالنشاط السياسى للنساء. انظرى/انظر أيضا إغلاق.

الإزاحة: displacement

انظرى/انظر التكتيف

ازدواجية الميول الجنسية: bisexuality

هذا المصطلح مأخوذ من نظرية فرويد عن الحالة الجنسية للرضع . فى المرحلة الأولى ما قبل الأوبدينية من سن الرضاعة لا تتمايز الحالة الجنسية للرضع من الإناث

والذكور؛ فهي تجمع بين الإيجابية والسلبية ولا تقتصر على أى منطقة بعينها من الجسم.

الإغلاق: closure:

يدل هذا المصطلح على حل المشكلات، و مناطق الغموض، و الشكوك من أجل إنتاج حس بمعنى معروف يمكن فهمه للنص، و الشخصيات، و الكلمات. انظر/انظر أيضا الإجمالية totalizing والمعنى الأحادى unitary meaning.

الأم ما قبل الأوديبية: pre-Oedipal mother:

الإدراك التخيلي للأم كما يبينه الطفل قبل حدوث الأزمة الأوديبية، ومن ثم قبل دخوله فى النظام الاجتماعى للمعنى - النظام الرمزى- والأم ما قبل الأوديبية ليست لها علاقة كبيرة بالأم الحقيقية.

الأيدولوجية: ideology:

نسق للمعنى يعتنقه الإنسان عن وعى، أو الإدراك الطبيعى للذات و العالم الذى يبنى مع دخول الفرد فى إطار النظام الاجتماعى. و هذا المعنى الأوسع المحدد للأيدولوجية يربط بأعمال لويس ألتوسير. انظر/انظر أيضا الحث (الإلاح).

تخيلى: Imaginary:

مصطلح استخدمه لكان للإشارة إلى المرحلة الأولى ما قبل الأوديبية من سن الرضاعة، التى تبنى فيها علاقة الطفل بالواقع بواسطة الخيال و الرغبات النرجسية.

التراث الأدبي: Canon

مجموعة النصوص التي يدرك المثقفون أنها نصوص بارزة تستحق التقدير بسبب سماتها الجمالية و انتساب "الحقيقة" لها. ويشير المصطلح على المستوى الكنسي إلى الأعمال التي تُقبل باعتبار أن لها سلطة دينية.

التغاير: heterogeneity

انظرى/انظر المعنى الأحادي

التفكيك: deconstruction

مصطلح يرتبط بأعمال جاك دريدا. تسعى القراءة التفكيكية إلى "فك" منطق التراتبيات الهرمية الثنائية، وكشف غموض عمل مركزية الكلمة في النصوص. وهذا معناه الاعتقاد بأن "المعنى" و "الحقيقة" لا يضمنهما إلا وجودهما العالمى خارج الكلمات نفسها، إما كشعور للمؤلف، أو كشعور للفرد، أو كإله. انظرى/انظر أيضا المؤلف. author.

التكثيف و الإزاحة: condensation and displacement

مصطلحان استخدمهما فرويد فى عمله عن الأحلام ليصف عمليات اللاشعور. العلامة المفردة (كلمة، صوت، صورة ... الخ) تكثف فى ذاتها مجموعة كاملة من المشاعر والمعانى المحرمة على مستوى الشعور؛ والرغبات المكبوتة تخترق سلسلة من العلامات المتداعية كإزاحة لدافع يتم رفض تحقيقه فى الواقع الاجتماعى. انظرى/انظر أيضا الرغبة. desire.

تناص: intertextuality

مصطلح أنتجته جوليا كريستيفا ليحل محل مصطلح "الفرقة الحوارية" (الذي استخدمه ميخائيل باختين)، ويحتفظ إلى حد بعيد بنفس معنى هذا المصطلح الأخير. يشير المصطلحان إلى اللقاء التفاعلي (الحوار) بين نظامين أو أكثر من نظم المعنى أو "النصوص" في إطار كلمة، أو نطق، أو نص واحد، يبدو متفرداً (غير مرتبط بغيره) ظاهرياً. ويوجد داخل النص "نص" اللاشعور بالإضافة إلى المعنى الشعوري الذي يقصده الكاتب/الكاتبة، كما تظل الاستخدامات "النصوص" السابقة نشطة فعالة في إطار استخدام الكاتب/الكاتبة لها - من ثم تكون جميع الكتابات و المنطوقات تفاعلا حواريا متبادلا بين عدة أصوات، أى تناص.

ثنائيات متعارضة: binary opposition

مصطلحان يعتبران مضادان لبعضهما البعض بشكل مباشر، مثل فاتح/داكن، ثقافة/طبيعة، خير/شر. وهذه الثنائيات المتعارضة تبني نظامنا المفاهيمي إلى حد بعيد، وعادة ما يكون لأحد المصطلحين مرتبة تعلو على مرتبة المصطلح الثاني. لكن الخبرة التفكيكية ترينا أن المصطلح "الأعلى مرتبة" يعتمد على المصطلح "الأقل مرتبة" في الحصول على معناه، والعكس بالعكس (انظري/انظر التفكيك deconstruction).

جماليات: aesthetics

هي دراسة تنظيم و تقنيات و ممارسة أشكال الأعمال الأدبية

الجوهرية: essentialism

الاعتقاد بأن الصفات موروثة فطريا و مميزة للشئ الذى يتصف بها، مثل وجود صفات معينة عامة تميز جميع النساء. و غالبا ما يعتقد أن تلك الصفات مشتقة من

بيولوجيا الأنثى ، وهى من ثم حتمية ، ويشار إلى هذا الاعتقاد أيضا باسم الحتمية البيولوجية.

الحتمية: determinism

انظرى/انظر الجوهرية

الحتمية البيولوجية: biological determinism

انظرى/انظر الجوهرية. essentialism

حث (إلحاح): interpellation

مصطلح استخدمه لويس ألتوسير ليصف الطريقة التى تستخدمها اللغة لـ "تنادينا" للدخول فى هوية أثناء تعرفنا على B لنا نفسا فى نسق المعنى الخاص باللغة، و اتخاذنا لموقعنا المتوقع منا اتخاذه فى بنية هذا النسق. هذا الفكر يتحدى على نحو راديكالى مفهوم الفرد ككائن مستقل، متماسك، ذى هوية موحدة، مؤلف قصدى لكلماته/كلماتها، وأفكاره/أفكارها، وأفعاله/أفعالها وصاحب/صاحبة سلطة على تلك الكلمات والأفكار والأفعال. و للإيحاء بإخضاع الفرد لأثر عملية الحث المُلح التى تنتج الهوية الاجتماعية، يستخدم مصطلح "الذات المتأثرة" subject للدلالة على "الفرد".

الحداثة: Modernism

يشير هذا المصطلح عادة للأعمال، والخبرات، والاتجاهات الفنية والثقافية التى ظهرت فى العقدين أو الثلاثة عقود الأولى من القرن العشرين. وقد أعلن الحداثيون

الطبيعة التجديدية لأعمالهم ، كما أعلنوا هجومهم على الأشكال، و القيم، و المفاهيم التقليدية.

discursive practice: الخبرة الخطابية

انظري/انظر الخطاب

discourse: الخطاب

مصطلح يرتبط غالبا بأعمال ميشيل فوكو الذى يربطه بعمل القوة. و هو يدل على استخدام اللغة فى موضع تاريخى و اجتماعى -خبرة خطابية- تحافظ على دوام الحصيلة اللغوية، و الافتراضات، و القيم، و المصالح المشتركة، مثلا الخطاب الطبى، خطاب المراهقين، الخبرة الخطابية لمعلمى اللغة الإنجليزية.

semiotic: دلالى

مصطلح تستخدمه جوليا كريستيفا لتشير إلى التنظيم الأول للواقع، السابق على اللغة اللفظية لكنه اجتماعى بالفعل، و الذى يوجد فى أولى فترات المرحلة ما قبل الأوبديية من سن الرضاعة. هكذا يتأسس التنظيم الدلالى أو "النزعة التنظيمية" على أساس علاقة الطفل بالأم، و يتميز بسيادة الأنماط الإيقاعية و الدوافع الجنسية الشهوية الحيوية (الليبيدية)، و يتأثر باللمس و الصوت بقدر ما يتأثر بالإبصار.

subject: ذات متأثرة

انظري/انظر حث (إلحاح)

الذات المتأثرة للكاتب/الكاتبة: writing subject:

انظري/انظر مؤلف

desire: الرغبة

مصطلح يرتبط بنظرية التحليل النفسي، خاصة نظرية جاك لاكان. يجب على الطفل حتى يتمكن من دخول النظام الاجتماعي ككائن اجتماعي أن يفصل عن وحدته المشتركة الموسعة مع الأم ما قبل الأديبية. هكذا تبني الهوية الذاتية على أساس نقص الجسد الأمومي. هذا النقص ينتج رغبة لا شعورية لا تتمكن أبدا من استعادة الوفرة الأمومية، وهي تزيج نفسها إلى سلسلة من المعاني الاجتماعية التي لا يمكن أن تشبعها. والرغبة تتعارض مع "العوز" و "الحاجة" اللذين يكون لهما موضوع خاص يمكن طلبه، لكن الرغبة لا يمكن تسميتها (لا يمكن تسمية الشيء المرغوب) حيث إنها تنشأ في إطار فقد سابق على اكتساب اللغة.

individual: فرد

انظري/انظر الحث (الإلحاح)

Law of the father: قانون الأب

مصطلح استخدمه جاك لاكان للإشارة إلى النظام القضيبى الذى يبنى اللغة. فى مرحلة الأزمة الأديبية يرغب الطفل/الطفلة على الانفصال عن الأم و الدخول فى النظام الاجتماعى - أى اللغة - من خلال الخوف من الإخصاء. وهكذا، فالسلطة القضيبية هى التى تفرض و تحدد النظام الثقافى: النظام الرمضى.

الكتابة المؤنثة: écriture féminine

عبارة فرنسية تعنى حرفياً "الكتابة المؤنثة"، وفقاً لدعوة بعض النسويات الفرنسيات. تفهم هذه الكلمة على أنها تعنى الكتابة التى تظل على صلة بالطاقة الحيوية الجنسية الشهوية (الليبيدية) المؤنثة، وهى من ثم تتعارض مع النظام الاجتماعى للمعنى (النظام الرمضى) من حيث كونه نظاماً قضيبياً كابتاً. انظر/انظر أيضاً مركزية القضيب.

اللسانيات البنوية: structural linguistics

نشأت فى أعمال فرديناند دي سوسير فى بدايات القرن العشرين. الفكرة المركزية فيها هى أن اللغة لا تشتق معانيها من علاقتها بالواقع بل من العلاقات الداخلية الفارقة بين الكلمات؛ فاللغة "بنية من الفوارق". وتوفر التعارضات الثنائية أيضاً لعملية إنتاج المعنى عن طريق الفروق؛ فمثلاً "قصير" لا يكتسب معنى إلا فى تعارضه مع "طويل".

الماركسية: Marxism

فلسفة مادية تقوم على أعمال كارل ماركس، وتصر على أولوية الظروف الاقتصادية والمادية فى تحديد بنى الحياة الاجتماعية والفردية. وقد اكتسبت الأيديولوجية حديثاً مزيداً من الأهمية فى النظرية الماركسية بفضل أفكار أنطونيو جرامشى ولويس ألتوسير. انظر/انظر أيضاً الحث (الإلحاح).

محورية الكلمة: logocentrism

انظر/انظر التفكير

مركب أوديب: Oedipal complex

مصطلح فرويدى يستخدم لوصف العملية التى تنتج حالة جنسية مذكرة ومؤنثة "طبيعية". تحدث للطفل الذكر أزمة بسبب خوفه من الإخصاء؛ وتُحل الأزمة عندما يكبت رغبته المحرمة فى أمه ويتعلم التماهى مع الأب كمصدر للسلطة والقوة. أما الطفلة الأنثى فـ "تكتشف" أنها قد "أخصيت"، وتلوم أمها ثم تحل أزمته بالتحول إلى حب أبيها، وترغب فى الحصول على طفل بدلا من القضيب.

مركزية القضيب: phallocentrism

مصطلح تستخدمه النسويات الفرنسيات بكثرة ويربطنه بمركزية الكلمة. تشير مركزية القضيب إلى المنطق الضمنى الموجود فى معظم الفكر الغربى و الذى يجعل من "الرجل" المعيار ويمحو وجود نوعين لصالح تفرد ذكرى عام.

معنى أحادى: unitary meaning

الاعتقاد بأن الكلمات، و المعارف، وأشكال التمثيل يمكن تحديدها و تثبيتها فى معنى واحد متفرد يدرك غالباً على أنه المعنى الذى يجيزه شعور قصدى. وتصر وجهات النظر التفكيكية الحديثة فى اللغة ونظريات اللاوعى الحديثة على تباين خواص اللغة، أى على تعددية معانيها، و عدم ثباتها و تميزها بالنزعة الحوارية.

معنى قصدى: intentional meaning

انتظرى/انتظر مؤلف

مؤلف/مؤلفة: author:

حتى وقت قريب، كان هذا المصطلح يشير إلى الفرد الذى كتب العمل، أى الشخص الذى تمتلك أحكامه الجمالية و الذهنية سلطة على شكل و مضمون النص، ومن ثم معناه المقصود. وقد تحدى النقاد ما بعد البنيويين (خاصة رولان بارت وميشيل فوكو) هذا الفهم الأحادى الجانب للمؤلف، وهؤلاء النقاد يؤكدون على أن اللاشعور يؤدى إلى تعددية اللغة ، وإلى قيام المؤلف فى اللغة كنظام محدد للمعانى التى تبني الواقع الاجتماعى. لهذا السبب يستخدم مصطلح الذات المتأثرة للكاتب/الكاتبة " writing subject" للإشارة إلى خضوع الكاتب/الكاتبة لنظام اللغة (تأثره/تأثرها به) وعدم امتلاكه/امتلاكها للسلطة على معنى النص الذى ينتجه/تنتجه. انظرى/انظر أيضا الحث (الإلحاح) . Interpellation.

النرجسية: narcissism:

هى الحالة الطبيعية أثناء المرحلة ما قبل الأديبية المبكرة من حياة الرضيع/الرضيعة، حين يكون الطفل/الطفلة فى حالة تمحور تام حول الذات و حالة حب جنسى ذاتى، حيث لا يكون لديه/لديها إدراك لأى شئ عدا ذلك. وفى حالة البالغين/البالغات، يعوق هذا الإفراط فى حصر الشهوة الجنسية على الذات فهم المعنى التام للآخرين كأفراد لهم/لهن وجود حقيقى.

النزعة الحوارية: dialogism:

انظرى/انظر التناص

نظام رمزى: symbolic order:

نظام اللغة و الثقافة الذى يبنى معنى الهوية و الواقع لدينا.

نقد النساء: gynocriticism

مصطلح صكته إيلين شووالتر لتصف خبرة قراءة ودراسة النصوص التي كتبتها نساء.

نقص: lack

انظري/انظر رغبة

الواقعية: realism

مصطلح يشير إلى تقاليد تمثيل في الأدب و الفنون المرئية تسعى إلى بناء الوهم بأن العمل يقدم نسخة طبق الأصل من الواقع أو "انعكاس" لصورته. و الواقعية، عكس الأشكال الحداثية أو الطليعية، تسعى إلى إضفاء الصبغة الطبيعية على الفن أو طمس حالته كفن.

وجهة النظر الروائية: narrative point ofview

الموقع الذي يحكى منه السرد الروائي، الذي يؤثر بشدة في الطريقة التي ندرك بها الشخصيات و الأحداث ونحكم عليها. و في السرد الروائي الذي يستخدم ضمير المتكلم يستخدم القاص ضمير "أنا" و يكون شخصية من شخصيات الحدث الذي ترويها الرواية. و في حالة استخدام ضمير الغائب يكون القاص خارج إطار السرد الروائي بالكامل، و يشير لكل الشخصيات باسمها أو باستخدام ضمير الغائب. و الراوى كلى المعرفة، توجد في متناوله أفكار و مشاعر جميع شخصيات الرواية.

المراجع

تحتوى هذه القائمة كل الأعمال التى أشير إليها فى الكتاب، ونصوصاً أخرى مختارة للقارئات/القراء اللاتى/الذين ترغبون/يرغبون فى متابعة مزيد من القراءة فى مجالات معينة. وتشمل قائمة الأعمال الأدبية أيضاً بضعة اقتراحات إضافية للراغبات/الراغبين فى مزيد من القراءة. ومكان النشر هو لندن، ما لم يصرح بغير ذلك.

This contains all the works referred to in the book and selective other texts for readers who wish to follow up more specific areas. The list of literary works also includes a few extra suggestions for further reading. Unless otherwise stated the place of publication is London.

Literary Works

Prose

- Aidoo, Ama Ata, *No Sweetness Here* [1970] (Longman, 1988).
— *Our Sister Killjoy* [1977] (Longman, 1988).
— *Changes* (Women's Press, 1991).
Angelou, Maya, *I Know Why the Caged Bird Sings* (Virago, 1984).
Austen, Jane, *Persuasion* [1818] (Oxford, Oxford University Press, revised edn, 1990).
Barker, Pat, *Union Street* (Virago, 1982).
— *The Century's Daughter* (Virago, 1986).
— *The Man Who Wasn't There* (Virago, 1989).
Barnes, Djuna, *Nightwood* [1936] (Faber, 1963).
Brontë, Charlotte, *Shirley* [1849] (Harmondsworth, Penguin, 1974).
Brown, Rita Mae, *Ruby Fruit Jungle* (Corgi, 1978).
Bruner, Charlotte H. (ed.), *African Women's Writing* (Heinemann, 1993).
Carswell, Catherine, *Open the Door!* [1920] (Virago, 1986).
Carter, Angela, *The Magic Toyshop* (Virago, 1981).
— *The Passion of the New Eve* (Virago, 1982).
— *The Bloody Chamber* [1979] (Harmondsworth, Penguin, 1981).
— *Nights at the Circus* (Pan, 1985).
— *Wise Children* (Vintage, 1991).

- Chopin, Kate, *The Awakening* [1899] (Women's Press, 1978).
- Cixous, Hélène, *Angst* [1977], tr. Jo Levy (John Calder, 1985).
- *Prometheus* [1983] tr. Betsy Wing (Lincoln, University of Nebraska Press, 1991).
- Dangarembga, Tsitsi, *Nervous Conditions* (Women's Press, 1988).
- Dayus, Kathleen, *Her People* (Virago, 1982).
- Desai, Anita, *Clear Light of Day* (Harmondsworth, Penguin, 1980).
- *Games at Twilight* (Harmondsworth, Penguin, 1982).
- *The Village by the Sea* (Harmondsworth, Penguin, 1987).
- Dickens, Charles, *Pickwick Papers* [1836] (Harmondsworth, Penguin, 1972).
- *Great Expectations* [1860] (Harmondsworth, Penguin, 1965).
- Eliot, George, *Middlemarch: A Study of Provincial Life* [1871] (Harmondsworth, Penguin, 1965).
- Gilman, Charlotte Perkins, *The Yellow Wallpaper and Other Fiction* (Women's Press, 1981).
- *Herland* [1915] (Women's Press, 1979).
- Hall, Radclyffe, *The Well of Loneliness* [1928] (Virago, 1982).
- Head, Bessie, *A Question of Power* (Heinemann, 1968).
- *When Rain Clouds Gather* (Heinemann, 1968).
- *Maru* (Heinemann, 1972).
- Holmström, Lakshmi (ed.), *The Inner Courtyard: Stories by Indian Women* (Virago, 1990).
- Hurston, Zora Neale, *Their Eyes were Watching God* [1937] (Virago, 1986).
- James, Henry, *The Portrait of a Lady* [1881] (Harmondsworth, Penguin, 1966).
- *What Maisie Knew* [1897] (Harmondsworth, Penguin, 1966).
- Jouve, Nicole Ward, *Shades of Grey*, tr. Jouve (Virago, 1981).
- Kincaid, Jamaica, *Annie John* (Pan, 1985).
- Kuzwayo, Ellen, *Call Me Woman: Autobiography* (Women's Press, 1985).
- *Sit Down and Listen: Stories from South Africa* (Women's Press, 1990).
- Lawrence, D. H., *The Ladybird* [1923] (Harmondsworth, Penguin, 1960).
- Le Guin, Ursula, *Always Coming Home* (Grafton, 1988).
- Lessing, Doris, *The Grass is Singing* [1950] (Grafton, 1980).
- *The Golden Notebook* (Panther, 1973).
- *Shikasta* (Granada, 1981).
- *The Making of the Representative for Planet 8* (Granada, 1983).
- *The Sentimental Agents in the Volyen Empire* (Granada, 1985).
- Lorde, Audre, *Zami: A New Spelling of my Name* (Sheba Feminist Publishers, 1984).
- Manguel, Alberto (ed.), *Other Fires: Stories from the Women of Latin America* (Pan, 1986).
- Miller, Jill, *Happy as a Dead Cat* (Women's Press, 1983).
- Morrison, Toni, *The Bluest Eye* [1970] (Grafton, 1981).

- *Sula* [1974] (Grafton, 1982).
 — *Song of Solomon* [1978] (Grafton, 1980).
 — *Beloved* (Pan, 1987).
 Mukherjee, Bharati, *The Middleman and Other Stories* (Virago, 1990).
 — *Jasmine* (Virago, 1990).
 Namjoshi, Suniti, *The Conversations of Cow* (Women's Press, 1985).
 Olsen, Tillie, *Tell me a Riddle and Yonnondio* [1960] (Virago, 1980).
 Piercy, Marge, *Woman on the Edge of Time* (Women's Press, 1979).
 Rhys, Jean, *Wide Sargasso Sea* (Harmondsworth, Penguin, 1966).
 El Saadawi, Nawal, *Woman at Point Zero*, tr. Sherif Hetata (Zed, 1983).
 — *The Fall of the Iman*, tr. Sherif Hetata (Minerva, 1989).
 Smedley, Agnes, *Daughter of Earth* [1929] (Virago, 1977).
 Thompson, Tierl (ed.), *Dear Girl: The Diaries and Letters of Two Working Women 1897–1917* (Women's Press, 1987).
 Walker, Alice, *The Colour Purple* (Women's Press, 1982).
 — *Meridian* (Women's Press, 1983).
 — *The Temple of my Familiar* (Women's Press, 1988).
 Welty, Eudora, *The Collected Stories of Eudora Welty* (Harmondsworth, Penguin, 1983).
 — *Delta Wedding* [1945] (Virago, 1982).
 — *The Optimist's Daughter* [1969] (Virago, 1984).
 Winterson, Jeanette, *Oranges are not the Only Fruit* (Vintage, 1991).
 — *The Passion* (Harmondsworth, Penguin, 1988).
 — *Sexing the Cherry* (Vintage, 1990).
 Wittig, Monique, *Les Guerilleres* [1969], tr. David Le Vay (Boston, Beacon, 1985).
 — *Across the Achéron* [1985], tr. David Le Vay with Margaret Crosland (Women's Press, 1989).
 Wolf, Christa, *The Quest for Christa T* [1968], tr. Christopher Middleton (Virago, 1982).
 — *Cassandra: A Novel and Four Essays*, tr. Jan van Heurck (Virago, 1984).
 Woolf, Virginia, *To the Lighthouse* [1927] (Harmondsworth, Penguin, 1964).

Poetry

- Akhmatova, Anna, *Selected Poems*, tr. Richard McKane (Harmondsworth, Penguin, 1969).
 Angelou, Maya, *And Still I Rise* (Virago, 1986).
 Chaucer, Geoffrey, *The Complete Works of Geoffrey Chaucer*, ed. F. N. Robinson, second edn (Oxford, Oxford University Press, 1968).
 Barrett Browning, Elizabeth, *Her Novel in Verse Aurora Leigh and Other Poems*, intro. Cora Kaplan (Women's Press, 1978).

- *Selected Poems* (Dent, 1988).
- Blake, William, *Complete Poems*, ed. W. H. Stevenson, text by David V. Erdman (Longman, 1971).
- Couzyn, Jeni (ed.), *Contemporary Women Poets: Eleven British Writers* (Newcastle upon Tyne, Bloodaxe, 1985).
- Doolittle, Hilda, *H. D.: Collected Poems 1912–1944*, ed. Louis L. Martz (New York, New Directions, 1986).
- Kay, Jackie, *The Adoption Papers* (Newcastle upon Tyne, Bloodaxe, 1991).
- Kerrigan, Catherine (ed.), *An Anthology of Scottish Women Poets* (Edinburgh, Edinburgh University Press, 1991).
- Linthwaite, Ilona (ed.), *Ain't I a Woman! Poems of Black and White Women* (Virago, 1987).
- Lochhead, Liz, *Dreaming Frankenstein and Collected Poems* (Edinburgh, Polygon, 1984).
- Lorde, Audre, *Chosen Poems: Old and New* (New York, W. W. Norton, 1982).
- MacDiarmid, Hugh, *The Hugh MacDiarmid Anthology: Poems in Scots and English*, ed. Michael Grieve and Alexander Scott (Routledge & Kegan Paul, 1972).
- Milton, John, *Poetical Works*, ed. Douglas Bush (Oxford, Oxford University Press, 1966).
- Nichols, Grace, *Fat Black Woman's Poems* (Virago, 1984).
- *Lazy Thoughts of a Lazy Woman and Other Poems* (Virago, 1989).
- Plath, Sylvia, *Collected Poems*, ed. Ted Hughes (Faber, 1981).
- Rich, Adrienne, *The Fact of a Doorframe: Poems Selected and New 1950–1984* (New York, W. W. Norton, 1984).
- Sexton, Anne, *The Selected Poems of Anne Sexton*, ed. Diane Wood Middlebrook and Diana Hume George (Virago, 1991).
- Smith, Stevie, *Selected Poems*, ed. James MacGibbon (Harmondsworth, Penguin, 1978).
- Spenser, Edmund, *The Faerie Queene*, ed. A. C. Hamilton (Longman, 1977).
- Tsvetayeva, Marina, *Selected Poems*, tr. David McDuff (Newcastle upon Tyne, Bloodaxe, 1987).
- Wain, John (ed.), *Oxford Anthology of English Poetry*, 2 vols (Oxford: Oxford University Press, 1986).
- Wordsworth, William, *William Wordsworth*, ed. Stephen Gill (Oxford, Oxford University Press, 1984).
- Yeats, W. B., *Collected Poems* (Macmillan, 1961).

Critical and Theoretical Works

- Abel, Elizabeth (ed.), *Writing and Sexual Difference* (Chicago, University of Chicago Press, 1982).

- Marianne Hirsch and Elizabeth Langland (eds), *The Voyage In: Fictions of Female Development* (Hanover, NH, University Press of New England, 1983).
- Althusser, Louis, *Essays on Ideology* (Verso, 1984).
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths and Helen Tiffin, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-colonial Literatures* (Routledge, 1989).
- Auerbach, Nina, *Communities of Women: An Idea in Fiction* (Cambridge, Mass., Arvard University Press, 1978).
- Bakhtin, Mikhail, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, ed. Michael Holquist, tr. Caryl Emerson and Michael Holquist (Austin, University of Texas Press, 1981).
- *Rabelais and his World*, tr. Helene Iswolsky (Bloomington, Indiana University Press, 1984).
- Barrett, Michèle, *Women's Oppression Today* [1980], rev. edn (Verso, 1988).
- Barthes, Roland, 'The Death of the Author', in *Image-Music-Text*, tr. Stephen Heath (Fontana, 1977).
- Bauer, Dale M., and Susan Jaret McKinstry, *Feminism, Bakhtin, and the Dialogic* (New York, State University of New York Press, 1991).
- Beauvoir, Simone de, *The Second Sex* [1949], tr. H. M. Parshley (Harmondsworth, Penguin, 1972).
- Beer, Gillian, *Reader, I Married Him: A Study of the Women Characters of Jane Austen, Charlotte Bronte, Elizabeth Gaskell and George Eliot* (Macmillan, 1974).
- Belsey, Catherine, *Critical Practice* (Methuen, 1980).
- and Jane Moore (eds), *The Feminist Reader* (Macmillan, 1989).
- Benstock, Shari, *Women of the Left Bank: Paris, 1900–1940* (Austin, University of Texas Press, 1986).
- (ed.), *Feminist Issues in Literary Scholarship* (Bloomington, Indiana University Press, 1987).
- (ed.), *The Private Self: The Theory and Practice of Women's Autobiographical Writing* (Routledge, 1988).
- Berger, John, *Ways of Seeing* (Harmondsworth, Penguin, 1972).
- Bloom, Harold, *The Anxiety of Influence* (Oxford, Oxford University Press, 1973).
- Boumelha, Penny, *Thomas Hardy and Women: Sexual Ideology and Narrative Form* (Brighton, Harvester, 1982).
- Brennan, Teresa (ed.), *Between Feminism and Psychoanalysis* (Routledge, 1989).
- Brownstein, Rachel, *Becoming a Heroine: Reading about Women in Novels* (Harmondsworth, Penguin, 1982).
- Buck, Claire, H. D. and Freud: *Bisexuality and a Feminine Discourse* (Hemel Hempstead, Harvester Wheatsheaf, 1991).
- Butler, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (Routledge, 1990).

- Calder, Jenni, *Women and Marriage in Victorian Fiction* (Thames & Hudson, 1976).
- Cameron, Deborah, *Feminism and Linguistic Theory* (Macmillan, 1985).
- Carter, Angela, *The Sadeian Woman: An Exercise in Cultural History* (Virago, 1979).
- Chodorow, Nancy, *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender* (Los Angeles, University of California Press, 1978).
- Christian, Barbara, *Black Women Novelists: The Development of a Tradition* (Westport, Conn., Greenwood, 1980).
- Cixous, Hélène, and Catherine Clément, *The Newly Born Woman* [1975], tr. Betsy Wing, intro. Sandra M. Gilbert (Manchester, Manchester University Press, 1986).
- Claytin, Jay, and Éric Rothstein (eds), *Influence and Intertextuality in Literary History* (Madison, University of Wisconsin Press, 1991).
- Clément, Catherine, *The Weary Sons of Freud* [1978], tr. Nicole Ball (Verso, 1987).
- Conley, Verena Andermatt, *Hélène Cixous: Writing the Feminine* [1984] (Lincoln, University of Nebraska Press, 1991).
- Cornillon, Susan Koppelman (ed.), *Images of Women in Fiction: Feminist Perspectives* (Bowling Green, Ohio, Popular Press, 1972).
- Coward, Rosalind, *Patriarchal Precedents: Sexuality and Social Relations* (Routledge & Kegan Paul, 1983).
- *Female Desire: Women's Sexuality Today* (Paladin, 1984).
- and John Ellis, *Language and Materialism: Developments in Semiology and the Theory of the Subject* (Routledge & Kegan Paul, 1977).
- Daly, Mary, *Beyond God the Father: Towards a Philosophy of Women's Liberation* (Boston, Beacon, 1973).
- *Gyn/Ecology* (Women's Press, 1978).
- Derrida, Jacques, *Of Grammatology* [1967], tr. Gayatri Chakravorty Spivak (Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1976).
- *Writing and Difference* [1967], tr. Alan Bass (Chicago, University of Chicago Press, 1978).
- Diamond, Arlyn, and Lee R. Edwards (eds), *The Authority of Experience: Essays in Feminist Criticism* (Amherst, University of Massachusetts Press, 1977).
- Drakakis, John (ed.), *Alternative Shakespeares* (Methuen, 1985).
- Draper, R. P. (ed.), *Hardy: The Tragic Novels: A Casebook* (Macmillan, 1975).
- Eagleton, Mary (ed.), *Feminist Literary Criticism* (Longman, 1991).
- Eagleton, Terry, *Marxism and Literary Criticism* (Methuen, 1976).
- *Literary Theory: An Introduction* (Oxford, Blackwell, 1983).
- Eisenstein, Hester, and Alice Jardine (eds), *The Future of Difference: The Scholar and the Feminist* (Boston, G. K. Hall, 1980).

- Eliot, T. S., *Selected Prose*, ed. Frank Kermode (Faber, 1975).
- Ellmann, Mary, *Thinking about Women* (Macmillan, 1968).
- Evans, Mari (ed.), *Black Women Writers* (Pluto, 1985).
- Faderman, Lillian, *Surpassing the Love of Man: Romantic Friendship and Love between Women from the Renaissance to the Present* [1981] (Women's Press, 1985).
- Fanon, Frantz, *Black Skin, White Masks* [1952], tr. Charles Lam Markmann (Paladin, 1970).
- *The Wretched of the Earth* [1961], tr. Constance Farrington (Harmondsworth, Penguin, 1967).
- Felski, Rita, *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change* (Hutchinson Radius, 1989).
- Feminist Review, 'Perverse Politics: Lesbian Issues', 34 (spring 1990).
- Fetterley, Judith, *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction* (Bloomington, Indiana University Press, 1978).
- Fiedler, Leslie A., and Houston A. Baker Jr (eds), *English Literature: Opening Up the Canon* (Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1979).
- Firestone, Shulamith, *The Dialectics of Sex: The Case for Feminist Revolution* [1970] (Women's Press, 1979).
- Fitton, Christine, 'From Reactive to Self-Referencing Poet: A Study of Twentieth Century British Women's Poetry' (Ph.D. Thesis, Open University, 1992).
- Foucault, Michel, *The History of Sexuality: An Introduction* [1976], vol. 1, tr. Robert Hurley (Harmondsworth, Penguin, 1981).
- Freud, Sigmund, *On Sexuality*, Pelican Freud Library, vol. 7 (Harmondsworth, Penguin, 1977).
- Friedan, Betty, *The Feminine Mystique* (New York, W. W. Norton, 1963).
- Frow, John, *Marxism and Literary History* (Oxford, Blackwell, 1986).
- Fuss, Diana, *Essentially Speaking: Feminism, Nature and Difference* (Routledge, 1989).
- Gallop, Jane, *Feminism and Psychoanalysis: The Daughter's Seduction* (Macmillan, 1982).
- *Reading Lacan* (Ithaca, NY, Cornell University Press, 1985).
- Gilbert, Sandra M., and Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (New Haven, Conn., Yale University Press, 1979).
- and —— *No Man's Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century* (New Haven, Yale University Press), vol. 1: *The War of the Words* (1988), vol. 2: *Sexchanges* (1989).
- and —— (eds), *Shakespeare's Sisters* (Bloomington, Indiana University Press, 1979).
- Gonda, Caroline (ed.), *Tea and Leg-Irons: New Feminist Readings from Scotland* (Open Letters, 1992).

- Greene, Gayle, and Coppélia Kahn (eds), *Making a Difference: Feminist Literary Criticism* (Methuen, 1985).
- Grewal, Shabnam, Jackie Kay, Liliane Landor, Gail Lewis and Pratibha Parmar (eds), *Charting the Journey: Writing by Black and Third World Women* (Sheba Feminist Publishers, 1988).
- Grosz, Elizabeth, *Sexual Subversions: Three French Feminists* (Sidney, Allen & Unwin, 1989).
- Jacques Lacan: *A Feminist Introduction* (Routledge, 1990).
- Hall, Catherine, *White, Male and Middle Class: Explorations in Feminism and History* (Cambridge, Polity, 1988).
- Hanscombe, Gillian, and Virginia L. Smyers, *Writing for their Lives: The Modernist Women 1910–1940* (Women's Press, 1987).
- Hartman, Geoffrey H., *Criticism in the Wilderness: A Study of Literature Today* (New Haven, Conn., Yale University Press, 1980).
- Hartmann, Heidi, 'The Unhappy Marriage of Marxism and Feminism: Towards a More Progressive Union', in Lydia Sargent (ed.), *The Unhappy Marriage of Marxism and Feminism: A Debate on Class and Patriarchy* (Pluto, 1981).
- Haug, Frigga (ed.), *Female Sexualization: A Collective Work of Memory*, tr. Erica Carter (Verso, 1987).
- Hawkes, Terence, *Structuralism and Semiotics* (Methuen, 1977).
- Heilbrun, Carolyn G., *Hamlet's Mother and Other Women: Feminist Essays on Literature* (Women's Press, 1991).
- and Margaret R. Higonnet (eds), *The Representation of Women in Fiction* (Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1981).
- Herrmann, Claudine, *The Tongue Snatchers* [1976], tr. Nancy Kline (Lincoln, University of Nebraska Press, 1989).
- Hirschkop, Ken, and David Shepherd (eds), *Bakhtin and Cultural Theory* (Manchester, Manchester University Press, 1989).
- Hobby, Elaine, *Virtue of Necessity: English Women's Writing 1649–88* (Virago, 1988).
- Howe, Elizabeth, *The First English Actresses: Women and Drama: 1660–1700* (Cambridge, Cambridge University Press, 1992).
- Humm, Maggie, *Feminist Criticism: Women as Contemporary Critics* (Brighton, Harvester, 1986).
- Irigaray, Luce, *The Speculum of the Other Woman* [1974], tr. Gillian C. Gill (Ithaca, NY, Cornell University Press, 1985).
- *This Sex which is not One* [1977], tr. Catherine Porter with Carolyn Burke (Ithaca, NY, Cornell University Press, 1985).
- Jacobus, Mary (ed.), *Women Writing and Writing about Women* (Croom Helm, 1979).
- *Reading Women: Essays in Feminist Criticism* (Methuen, 1986).

- Jardine, Alice, *Gynesis: Configurations of Woman and Modernity* (Ithaca, NY, Cornell University Press, 1985).
- Jay, Karla, and Joanne Glasgow (eds), *Lesbian Texts and Contexts: Radical Revisions* (Only Woman Press, 1992).
- Jefferson, Ann, and David Robey (eds), *Modern Literary Theory*, second edn (Batsford, 1986).
- Jelinck, Estelle C. (ed.), *Women's Autobiography* (Bloomington, Indiana University Press, 1980).
- Jouve, Nicole Ward, *White Woman Speaks with Forked Tongue: Criticism as Autobiography* (Routledge, 1991).
- Kaplan, Cora, *Sea Changes: Culture and Feminism* (Verso, 1986).
- Kennard, Jean E., *Victims of Convention* (Hamden, Conn., Archon, 1978).
- King, Jeannette, *Jane Eyre* (Milton Keynes, Open University Press, 1986).
- *Doris Lessing* (Edward Arnold, 1989).
- Kristeva, Julia, *Revolution in Poetic Language* [1974], tr. Leon S. Roudiez (New York, Columbia University Press, 1984).
- *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art* [1977], ed. Leon S. Roudiez, tr. Thomas Gora, Alice Jardine and Leon S. Roudiez (Oxford, Blackwell, 1980).
- *Powers of Horror: An Essay on Abjection* [1980], tr. Leon S. Roudiez (New York, Columbia University Press, 1982).
- *Tales of Love* [1983], tr. Leon S. Roudiez (New York, Columbia University Press, 1987).
- *The Kristeva Reader*, ed. Toril Moi (Oxford, Blackwell, 1986).
- *Black Sun: Depression and Melancholia* [1987], tr. Leon S. Roudiez (New York, Columbia University Press, 1989).
- *Strangers to Ourselves* [1988], tr. Leon S. Roudiez (Hemel Hempstead, Harvester Wheatsheaf, 1991).
- Lacan, Jacques, *Écrits: A Selection*, tr. Alan Sheridan (Travistock, 1980).
- Larner, Christina, *Witchcraft and Religion: The Politics of Popular Belief* (Oxford, Blackwell, 1984).
- Lauter, Paul, *Canons and Contexts* (Oxford, Oxford University Press, 1991).
- LeClair, Tom, *The Art of Excess: Mastery in Contemporary American Fiction* (Urbana, University of Illinois Press, 1989).
- Leighton, Angela, *Elizabeth Barrett Browning* (Brighton, Harvester, 1986).
- Liddington, Jill, and Jill Norris, *One Hand Tied behind Us: The Rise of the Women's Suffrage Movement* (Virago, 1978).
- Lovell, Terry (ed.), *British Feminist Thought: A Reader* (Oxford, Blackwell, 1990).
- Macherey, Pierre, *A Theory of Literary Production*, tr. Geoffrey Wall (Routledge & Kegan Paul, 1978).
- Marks, Elaine, and Isabelle de Courtivron (eds), *New French Feminisms: An*

- Anthology* (Brighton, Harvester, 1981).
- Miles, Rosalind, *The Female Form: Women Writers and the Conquest of the Novel* (Routledge & Kegan Paul, 1987).
- Mill, John Stuart, *The Subjection of Women* [1869] (Dent, 1982).
- Miller, Jane, *Women Writing about Men* (Virago, 1986).
- *Sexuctions: Studies in Reading and Culture* (Virago, 1990).
- Millett, Kate, *Sexual Politics* [1969] (Virago, 1977).
- Mills, Sara, Lynne Pearce, Sue Spaul and Elaine Millard, *Feminist Readings/ Feminists Reading* (Hemel Hempstead, Harvester Wheatsheaf, 1989).
- Minow-Pinkney, Makiko, *Virginia Woolf and the Problem of the Subject: Feminine Writing in the Major Novels* (Brighton, Harvester, 1987).
- Mitchell, Juliet, *Psychoanalysis and Feminism* [1974] (Harmondsworth, Penguin, 1975).
- Moers, Ellen, *Literary Women* [1976] (Women's Press, 1986).
- Moi, Toril, *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory* (Methuen, 1985).
- (ed.), *French Feminist Thought: A Reader* (Oxford, Blackwell, 1987).
- Montefiore, Jan, *Feminism and Poetry: Language, Experience, Identity in Women's Writing* (Routledge & Kegan Paul, 1987).
- Monteith, Moira (ed.), *Women's Writing: A Challenge to Theory* (Brighton, Harvester, 1986).
- Morrison, Toni, *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination* (Cambridge, Mass. Harvard University Press, 1992).
- Moynahan, Julian, *The Deed of Life: The Novels and Tales of D. H. Lawrence* (Princeton, NJ, Princeton University Library, 1963).
- Munt, Sally (ed.), *New Lesbian Criticism: Literary and Cultural Readings* (Hemel Hempstead, Harvester Wheatsheaf, 1992).
- Nasta, Susheila (ed.), *Motherlands: Black Women's Writing from Africa, the Caribbean and South Asia* (Women's Press, 1991).
- Newton, Judith, and Deborah Rosenfelt (eds), *Feminist Criticism and Social Change: Sex, Class and Race in Literature and Culture* (Methuen, 1985).
- Nicholson, Linda, *Feminism/Postmodernism* (Routledge, 1990).
- Norris, Christopher, *Derrida* (Fontana, 1987).
- Olsen, Tillie, *Silences* (Virago, 1980).
- Ostriker, Alicia, *Stealing the Language: The Emergence of Women's Poetry in America* (Women's Press, 1987).
- Plimpton, George (ed.), *Women Writers at Work: The Paris Review Interviews*, intro. Margaret Atwood (Harmondsworth, Penguin, 1989).
- Rich, Adrienne, *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution* (Virago, 1977).
- *On Lies, Secrets, Silence* (Virago, 1980).
- Robinson, Lillian, *Sex, Class and Culture* (Bloomington, Indiana University Press, 1978).

- Roe, Sue (ed.), *Women Reading Women's Writing* (Brighton, Harvester, 1987).
- Rogers, Katherine, *The Troublesome Helpmate: A History of Misogyny in Literature* (Seattle, University of Washington Press, 1966).
- Rose, Jacqueline, *Sexuality in the Field of Vision* (Verso, 1986).
- *The Haunting of Sylvia Plath* (Virago, 1991).
- Rule, Janet, *Lesbian Images* [1975] (Pluto, 1989).
- Russ, Joanna, *How to Suppress Women's Writing* (Women's Press, 1984).
- Said, Edward, *Orientalism* (Harmondsworth, Penguin, 1985).
- Sargent, Lydia (ed.), *Women and Revolution: The Unhappy Marriage of Marxism and Feminism: A Debate on Class and Patriarchy* (Pluto, 1981).
- Scott, Bonnie Kime (ed.), *The Gender of Modernism: A Critical Anthology* (Bloomington, Indiana University Press, 1990).
- Selden, Raman, *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory* (Brighton, Harvester, 1985).
- Shiach, Morag, *Hélène Cixous: A Politics of Writing* (Routledge, 1991).
- Showalter, Elaine, *A Literature of their Own: British Women Novelists from Brontë to Leavis* [1977], revised edn (Virago, 1982).
- *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle* (Bloomsbury, 1991).
- (ed.), *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory* (Virago, 1986).
- (ed.), *Speaking of Gender* (Routledge, 1989).
- Snitow, Ann, Christine Stansell and Sharon Thompson (eds), *Powers of Desire: The Politics of Sexuality* (New York, New Feminist Library/Monthly Review Press, 1983).
- Spacks, Patricia Meyer, *The Female Imagination: A Literary and Psychological Investigation of Women's Writing* (Allen & Unwin, 1976).
- Spencer, Jane, *The Rise of the Woman Novelist: From Aphra Behn to Jane Austen* (Oxford, Blackwell, 1986).
- Spivak, Gayatri Chakravorty, *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics* (Routledge, 1988).
- *The Post Colonial Critic: Interviews, Strategies, Dialogues* (Routledge, 1990).
- Steedman, Carolyn, *Landscape for a Good Woman: A Story of Two Lives* (Virago, 1986).
- Strachey, Ray, *The Cause: A Short History of the Women's Movement in Great Britain* [1928] (Virago, 1978).
- Sturrock, John (ed.), *Structuralism and Since* (Oxford, Oxford University Press, 1979).
- Taylor, Barbara, *Eve and the New Jerusalem: Socialism and Feminism in the Nineteenth Century* (Virago, 1983).
- Taylor, Robert (tr. and ed.), *Aesthetics and Politics: Debates between Bloch, Lukács, Brecht, Benjamin, Adorno* (Verso, 1977).

- Todd, Janet, *Women's Friendship in Literature* (New York, Columbia University Press, 1980).
- *The Sign of Angellica: Women, Writing and Fiction, 1660–1800* (Virago, 1989).
- Walder, Dennis (ed.), *Literature in the Modern World: Critical Essays and Documents* (Oxford, Oxford University Press with Open University, 1990).
- Walker, Alice, *In Search of our Mothers' Gardens* (Women's Press, 1984).
- Wall, Cheryl A. (ed.), *Changing our Own Words: Essays on Criticism, Theory, and Writing by Black Women* (Routledge, 1990).
- Warhol, Robyn R., and Diane Price Herndl (eds), *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism* (New Brunswick, NJ, Rutgers University Press, 1991).
- Waugh, Patricia, *Practising Postmodernism Reading Modernism* (Edward Arnold, 1992).
- (ed.), *Postmodernism: A Reader* (Edward Arnold, 1992).
- Weedon, Chris, *Feminist Practice and Poststructuralist Theory* (Oxford, Blackwell, 1987).
- Welty, Eudora, *The Eye of the Story: Selected Essays and Reviews* [1979] (Virago, 1987).
- *One Writer's Beginnings* [1983] (Faber, 1985).
- Widdowson, Peter (ed.), *Re-reading English* (Methuen, 1982).
- Wilcox, Helen, Keith McWatters, Ann Thompson and Linda R. Williams (eds), *The Body and the Text: Hélène Cixous, Reading and Teaching* (Hemel Hempstead, Harvester, 1990).
- Williams, Raymond, *Marxism and Literature* (Oxford, Oxford University Press, 1977).
- Williamson, Judith, *Decoding Advertisements: Ideology and Meaning in Advertising* (Marion Boyars, 1978).
- *Consuming Passions: The Dynamics of Popular Culture* (Marion Boyars, 1986).
- Wittig, Monique, *The Straight Mind and Other Essays* (Hemel Hempstead, Harvester Wheatsheaf, 1992).
- Wollstonecraft, Mary, *A Vindication of the Rights of Woman* [1792] (Dent, 1982).
- Women in Publishing, *Reviewing the Reviews* (Journeyman, 1987).
- Woolf, Virginia, *A Room of One's Own* [1929] (Harmondsworth, Penguin, 1945).
- *Three Guineas* [1937] (Harmondsworth, Penguin, 1977).
- *A Woman's Essays* (Harmondsworth, Penguin, 1991).
- Wright, Elizabeth, *Psychoanalytic Criticism: Theory in Practice* (Methuen, 1984).
- Yorke, Liz, *Impertinent Voices: Subversive Strategies in Contemporary Women's Poetry* (Routledge, 1991).

المشروع القومى للترجمة

المشروع القومى للترجمة مشروع تنمية ثقافية بالدرجة الأولى ، ينطلق من الإيجابيات التى حققتها مشروعات الترجمة التى سبقته فى مصر والعالم العربى ويسعى إلى الإضافة بما يفتح الأفق على وعود المستقبل، معتمداً المبادئ التالية :

- ١- الخروج من أسر المركزية الأوروبية وهيمنة اللغتين الإنجليزية والفرنسية .
- ٢- التوازن بين المعارف الإنسانية فى المجالات العلمية والفنية والفكرية والإبداعية .
- ٣- الانحياز إلى كل ما يؤسس لأفكار التقدم وحضور العلم وإشاعة العقلانية والتشجيع على التجريب .
- ٤- ترجمة الأصول المعرفية التى أصبحت أقرب إلى الإطار المرجعى فى الثقافة الإنسانية المعاصرة، جنباً إلى جنب المنجزات الجديدة التى تضع القارئ فى القلب من حركة الإبداع والفكر العالميين .
- ٥- العمل على إعداد جيل جديد من المترجمين المتخصصين عن طريق ورش العمل بالتنسيق مع لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة .
- ٦- الاستعانة بكل الخبرات العربية وتنسيق الجهود مع المؤسسات المعنية بالترجمة .

المشروع القومي للترجمة

١- اللغة العليا	جون كوين	أحمد درويش
٢- الوثنية والإسلام (ط١)	ك. مادمو باتنيكار	أحمد فؤاد بليغ
٣- التراث المسروق	چودج جيمس	شوقي جلال
٤- كيف تتم كتابة السيناريو	إنجا كاريتيكوفا	أحمد الحضري
٥- ثريا في غيبوبة	إسماعيل فصيح	محمد علاء الدين منصور
٦- اتجاهات البحث اللساني	ميلكا إشييتش	سعد مصلوح ووفاء كامل فايد
٧- العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	يوسف الأنطكي
٨- مشعلو الحرائق	ماكس فريش	مصطفى ماهر
٩- التفنيرات البيئية	أندرو. س. جودي	محمود محمد عاشور
١٠- خطاب الحكاية	جيرار جينيت	محمد معتمد وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي
١١- مختارات شعرية	فيسوافا شيمبوريسكا	هناء عبد الفتاح
١٢- طريق الحرير	ديفيد براونستون وأيرين فرانك	أحمد محمود
١٣- ديانة الساميين	روبرتسن سميث	عبد الوهاب علوب
١٤- التحليل النفسي للأدب	جان بيلمان نويل	حسن المودن
١٥- الحركات الفنية منذ ١٩٤٥	إنوارد لوسى سميث	أشرف رفيق عفيفي
١٦- أثنية السوداء (ج١)	مارتن برنال	إبراهيم أحمد عثمان
١٧- مختارات شعرية	فيليب لاركين	محمد مصطفى بدوي
١٨- الشعر الساساني في أمريكا اللاتينية	مختارات	طلعت شاهين
١٩- الأعمال الشعرية الكاملة	چودج سفيريس	نعيم عطية
٢٠- قصة العلم	ج. كراوثر	يمنى طريف الخولي و بدوي عبد الفتاح
٢١- خوخة وآف خوخة وقصص أخرى	صمد بهرنجي	ماجدة العناني
٢٢- مذكرات رحالة عن المصريين	چون أنتيس	سيد أحمد علي الناصري
٢٣- تجلي الجميل	هانز جيورج جادامر	سعيد توفيق
٢٤- ظلال المستقبل	باتريك بارندر	بكر عباس
٢٥- مثوى (٦ أجزاء)	مولانا جلال الدين الرومي	إبراهيم الدسوقي شتا
٢٦- دين مصر العام	محمد حسين هيكل	أحمد محمد حسين هيكل
٢٧- التنوع البشري الخلاق	مجموعة من المؤلفين	إبراهيم جابر عصفور
٢٨- رسالة في التسامح	چون لوك	منى أبو سنة
٢٩- الموت والوجود	چيمس ب. كارس	بدر الديب
٣٠- الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مادمو باتنيكار	أحمد فؤاد بليغ
٣١- مصادر دراسة التاريخ الإسلامي	جان سوفاجيه - كلود كابين	عبد الستار الطلوجي وعبد الوهاب علوب
٣٢- الانقراض	ديفيد روب	مصطفى إبراهيم فهمي
٣٣- التاريخ الاقتصادي لأفريقيا الغربية	أ. ج. هويكنز	أحمد فؤاد بليغ
٣٤- الرواية العربية	روجر آلن	حصاة إبراهيم المنيف
٣٥- الاسطورة والحداثة	بول ب. ديكسون	خليل كلفت
٣٦- نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	حياة جاسم محمد

جمال عبد الرحيم	بريجيت شيفر	۲۷- واحة سيوة وموسيقاها
أنور مغيث	آلن تورين	۲۸- نقد الحداثة
منيرة كروان	بيتر والكوت	۲۹- الحسد والإغريق
محمد عيد إبراهيم	آن سكستون	۴۰- قصائد حب
عاطف أحمد وإبراهيم فتحي ومحمود ماجد	بيتر جران	۴۱- ما بعد المركزية الأوروبية
أحمد محمود	بنجامين باربر	۴۲- عالم ماك
المهدى أخريف	أوكتافيو بات	۴۳- اللهب المزنوج
مارلين تادرس	ألدوس هكسلي	۴۴- بعد عدة أصياف
أحمد محمود	روبرت ديننا وچون فاين	۴۵- التراث المغدور
محمود السيد على	بابلو نيرودا	۴۶- عشرون قصيدة حب
مجاهد عبد المنعم مجاهد	رينيه ويليك	۴۷- تاريخ النقد الأدبي الحديث (ج ١)
ماهر جويجاتي	فرانسوا دوما	۴۸- حضارة مصر الفرعونية
عبد الوهاب غلوب	ه . ت . نوريس	۴۹- الإسلام في البلقان
محمد برادة وعثمانى الميلود ويوسف الأنطكى	جمال الدين بن الشيخ	۵۰- ألف ليلة وليلة أو القول الأسير
محمد أبو العطا	داريو بيانوييا وخ . م . بينياليستي	۵۱- مسار الرواية الإسبانية الأمريكية
لطفي فطيم وعادل دمرداش	ب. نواليس وس . روجسليتز ووجر بيل	۵۲- العلاج النفسى التذعيمي
مرسى سعد الدين	أ . ف . التجتون	۵۳- الدراما والتعليم
محسن مصيلحي	ج . مايكل والتون	۵۴- المفهوم الإغريقى للمسرح
على يوسف على	جون بولكنجهوم	۵۵- ما وراء العلم
محمود على مكى	فديريكو غرسية لوركا	۵۶- الأعمال الشعرية الكاملة (ج ١)
محمود السيد و ماهر البطوطى	فديريكو غرسية لوركا	۵۷- الأعمال الشعرية الكاملة (ج ٢)
محمد أبو العطا	فديريكو غرسية لوركا	۵۸- مسرحيتان
السيد السيد سهيم	كارلوس مونيث	۵۹- المحبرة (مسرحية)
صبرى محمد عبد الفتى	جوهانز إيتين	۶۰- التصميم والشكل
بإشراف : محمد الجوهري	شارلوت سيمور - سميث	۶۱- موسوعة علم الإنسان
محمد خير البقاعى	رولان بارت	۶۲- لذة النص
مجاهد عبد المنعم مجاهد	رينيه ويليك	۶۳- تاريخ النقد الأدبي الحديث (ج ٢)
رمسيس عوض	آلان وود	۶۴- برتراند راسل (سيرة حياة)
رمسيس عوض	برتراند راسل	۶۵- فى مدح الكسل ومقالات أخرى
عبد اللطيف عبد الحليم	أنطونيو جالا	۶۶- خمس مسرحيات أندلسية
المهدى أخريف	فرناندو بيسوا	۶۷- مختارات شعرية
أشرف الصباغ	فالنتين راسيوتين	۶۸- نتاشا العجوز وقصص أخرى
أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى	عبد الرشيد إبراهيم	۶۹- العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين
عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد	أوخينيو تشانج رودريجت	۷۰- ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية
حسين محمود	داريو فو	۷۱- السيدة لا تصلح إلا للرمى
فؤاد مجلى	ت . س . إليوت	۷۲- السياسى العجوز
حسن ناظم وعلى حاكم	جين ب . تومبكنز	۷۳- نقد استجابة القارئ
حسن بيومى	ل . ا . سيمينوفا	۷۴- صلاح الدين والمماليك فى مصر

٧٥-	فن التراجم والسير الذاتية	أندريه موروا	أحمد درويش
٧٦-	چاك لاكان وإنعواء التحليل النفسى	مجموعة من المؤلفين	عبد المقصود عبد الكريم
٧٧-	تاريخ النقد الأدبى الحديث (ج٢)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٧٨-	العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية	رونالد روبرتسون	أحمد محمود ونورا أمين
٧٩-	شعرية التأليف	بوريس أوسپنسكى	سعيد القانمى وناصر حلاوى
٨٠-	بوشكين عند «نافورة الدموع»	ألكسندر بوشكين	مكارم الغمرى
٨١-	الجماعات المخيلة	بندكت أندرسن	محمد طارق الشرقاوى
٨٢-	مسرح ميجيل	ميجيل دى أونامونو	محمود السيد على
٨٣-	مختارات شعرية	غوتفريد بن	خالد المعالى
٨٤-	موسوعة الأدب والنقد (ج١)	مجموعة من المؤلفين	عبد الحميد شبيحة
٨٥-	منصور الحلاج (مسرحية)	صلاح زكى أقطاى	عبد الرازق بركات
٨٦-	طول الليل (رواية)	جمال مير صادقى	أحمد فتحى يوسف شتا
٨٧-	نون والقلم (رواية)	جلال آل أحمد	ماجدة العنانى
٨٨-	الابتلاء بالغرب	جلال آل أحمد	إبراهيم الدسوقى شتا
٨٩-	الطريق الثالث	أنتونى جيننز	أحمد زايد ومحمد محبى الدين
٩٠-	وسم السيف وقصص أخرى	بورخيس وآخرون	محمد إبراهيم مبروك
٩١-	المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق	باربرا لاسوتسكا - بشونيك	محمد هناء عبد الفتاح
٩٢-	تسايل ومضامين المسرح الإسباني المعاصر	كارلوس ميغيل	نادية جمال الدين
٩٣-	محدثات العولمة	مايك فينرستون وسكوت لاش	عبد الوهاب علوب
٩٤-	مسرحيتنا الحب الأول والصحبة	صمويل بيكيت	فوزية العشماوى
٩٥-	مختارات من المسرح الإسباني	أنطونيو بويرو بايخو	سرى محمد عبد اللطيف
٩٦-	ثلاث زنيقات ووردة وقصص أخرى	نخبة	إدوار الخراط
٩٧-	هوية فرنسا (مج١)	فرنان برودل	بشير السباعى
٩٨-	الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٩٩-	تاريخ السينما العالمية (١٨٩٥-١٩٨٠)	ديفيد روينسون	إبراهيم قنديل
١٠٠-	مساواة العولمة	بول هيرست وجراهام تومبسون	إبراهيم فتحى
١٠١-	النص الروائى: تقنيات ومناهج	بيرنار فاليط	رشيد بنحنو
١٠٢-	السياسة والتسامح	عبد الكبير الخطيبى	عز الدين الكتانى الإدريسى
١٠٣-	قبر ابن عربى يليه آباء (شعر)	عبد الوهاب المؤدب	محمد بنيس
١٠٤-	أوبرا ماهوجنى (مسرحية)	برتولت بريشت	عبد الفقار مكارى
١٠٥-	مدخل إلى النص الجامع	جيرار جينيت	عبد العزيز شبيب
١٠٦-	الأدب الأندلسى	ماريا خيسوس روبيرامتى	أشرف على دعور
١٠٧-	ميرة الدانى فى الشعر الأيريكى اللاتينى المعاصر	نخبة من الشعراء	محمد عبد الله الجعيدى
١٠٨-	ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسى	مجموعة من المؤلفين	محمود على مكى
١٠٩-	حروب المياه	جون بولوك وعادل درويش	هاشم أحمد محمد
١١٠-	النساء فى العالم التامى	حسنه بيجوم	منى قطان
١١١-	المرأة والجريمة	فرانسس هيدسون	ريهام حسين إبراهيم
١١٢-	الاحتجاج الهادئ	أرلين علوى ماكليود	إكرام يوسف

أحمد حسان	سادى بلانت	١١٣- راية التمرد
نسليم مجلى	وول شوينكا	١١٤- مسرحيتا حصاد كونجى وسكان المستقع
سمية رمضان	فرچينيا وولف	١١٥- غرفة تخص المرء وحده
نهاد أحمد سالم	سينثيا نلسون	١١٦- امرأة مختلفة (درية شفيق)
منى إبراهيم وهالة كمال	ليلى أحمد	١١٧- المرأة والجنوسة فى الإسلام
ليس النقاش	بث بارون	١١٨- النهضة النسائية فى مصر
بإشراف: روف عياس	أميرة الأزهرى سنبل	١١٩- النساء والأسرة وقوانين الطلاق فى التاريخ الإسلامى
مجموعة من المترجمين	ليلى أبو لغد	١٢٠- الحركة النسائية والطور فى الشرق الأوسط
محمد الجندى وإيزابيل كمال	فاطمة موسى	١٢١- الدليل الصغير فى كتابة المرأة العربية
منيرة كروان	جوزيف فوجت	١٢٢- نظام العبودية القديم والنموذج المثالى الإنسان
أنور محمد إبراهيم	أننيل ألكسندرو فنادولينا	١٢٣- الإمبراطورية العثمانية وعلاقتها النولية
أحمد فؤاد بليغ	جون جراى	١٢٤- الفجر الكاتب: أوهام الرأسمالية العالمية
سمحة الخولى	سيدرك ثورپ ديفى	١٢٥- التحليل الموسيقى
عبد الوهاب علوب	فولفانج إيسر	١٢٦- فعل القراءة
بشير السباعى	صفاء فتحى	١٢٧- إرهاب (مسرحية)
أميرة حسن نورية	سوزان باسنيت	١٢٨- الأدب المقارن
محمد أبو العطا وآخرون	ماريا دولورس أسيس جاروته	١٢٩- الرواية الإسبانية المعاصرة
شوقى جلال	أندريه جوندرو فرانك	١٣٠- الشرق يصعد ثانية
لويس بقطر	مجموعة من المؤلفين	١٣١- مصر القديمة: التاريخ الاجتماعى
عبد الوهاب علوب	مايك فيذرستون	١٣٢- ثقافة العولة
طلعت الشايب	طارق على	١٣٣- الخوف من المرايا (رواية)
أحمد محمود	بارى ج. كيمب	١٣٤- تشريح حضارة
ماهر شفيق فريد	ت. س. إليوت	١٣٥- المختار من نقد ت. س. إليوت
سحر توفيق	كينيث كونو	١٣٦- فلاحو الياشا
كاميليا صبحى	جوزيف مارى مواريه	١٣٧- مذكرات ضابط فى الحملة الفرنسية على مصر
وجيه سمعان عبد المسيح	أندريه جلوكسمان	١٣٨- عالم التليفزيون بين الجمال والعنف
مصطفى ماهر	ريتشارد فاچنر	١٣٩- باريسقال (مسرحية)
أمل الجبورى	هربرت ميسن	١٤٠- حيث تلتقى الأنهار
نعيم عطية	مجموعة من المؤلفين	١٤١- اثنتا عشرة مسرحية يونانية
حسن بيومى	أ. م. فورستر	١٤٢- الإسكندرية : تاريخ ودليل
عدلى السمرى	ديرك لايدر	١٤٣- قضايا التنظير فى البحث الاجتماعى
سلامة محمد سليمان	كارلو جولونى	١٤٤- صاحبة اللوكاندة (مسرحية)
أحمد حسان	كارلوس فوينتس	١٤٥- موت أرتيميو كروث (رواية)
على عبدالرؤف البعبى	ميجيل دى ليس	١٤٦- الورقة الحمراء (رواية)
عبدالغفار مكاوى	تانكريد دورست	١٤٧- مسرحيتان
على إبراهيم منوفى	إنريكي أندرسون إمبرت	١٤٨- القصة القصيرة: النظرية والتقنية
أسامة إسبر	عاطف فضول	١٤٩- النظرية الشعرية عند إليوت وأنونيس
منيرة كروان	روبرت ج. ليتمان	١٥٠- التجربة الإغريقية

١٥١-	هوية فرنسا (مج ٢ ، ج١)	فرنان برودل	بشير السباعي
١٥٢-	عدالة الهنود وقصص أخرى	مجموعة من المؤلفين	محمد محمد الخطابي
١٥٣-	غرام القراءة	فيولن فانويك	فاطمة عبدالله محمود
١٥٤-	مدرسة فرانكفورت	فيل سليتر	خليل كلفت
١٥٥-	الشعر الأمريكي المعاصر	نخبة من الشعراء	أحمد مرسى
١٥٦-	المدارس الجمالية الكبرى	جى أنبال وآلان وأوديت فيرمو	مى التلمساني
١٥٧-	خسرو وشيرين	النظامى الكنجوى	عبدالعزیز بقوش
١٥٨-	هوية فرنسا (مج ٢ ، ج٢)	فرنان برودل	بشير السباعي
١٥٩-	الأيديولوجية	ديفيد هوكس	إبراهيم فتحى
١٦٠-	آلة الطبيعة	بول إيرليش	حسين بيومى
١٦١-	مسرحيتان من المسرح الإسباني	أليخاندرو كاسونا وأنطونيو جالا	زيدان عبدالحليم زيدان
١٦٢-	تاريخ الكنيسة	يوحنا الآسيوى	صلاح عبدالعزیز محجوب
١٦٣-	موسوعة علم الاجتماع (ج١)	جوردون مارشال	بإشراف: محمد الجوهري
١٦٤-	شامبوليون (حياة من نور)	جان لاکوتير	نبيل سعد
١٦٥-	حكايات الثعلب (قصص أطفال)	أ. ن. أفاناسييفا	سهير المصادفة
١٦٦-	العلاقات بين التتبيين والطمانيين في إسرائيل	يشعيا هو ليفمان	محمد محمود أبوغدير
١٦٧-	في عالم طاغور	رابندر نات طاغور	شكرى محمد عياد
١٦٨-	دراسات في الأدب والثقافة	مجموعة من المؤلفين	شكرى محمد عياد
١٦٩-	إبداعات أدبية	مجموعة من المؤلفين	شكرى محمد عياد
١٧٠-	الطريق (رواية)	ميجيل دليبيس	بسام ياسين رشيد
١٧١-	وضع حد (رواية)	فرانك بيجو	هدى حسين
١٧٢-	حجر الشمس (شعر)	نخبة	محمد محمد الخطابي
١٧٣-	معنى الجمال	ولتر ت. ستيس	إمام عبد الفتاح إمام
١٧٤-	صناعة الثقافة السوداء	إيليس كاشمور	أحمد محمود
١٧٥-	التليفزيون في الحياة اليومية	لورينزو فيلشس	وجيه سمعان عبد المسيح
١٧٦-	نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية	توم تيتنبرج	جلال البنا
١٧٧-	أنطون تشيخوف	هنرى تروايا	حصه إبراهيم المنيف
١٧٨-	مختارات من الشعر اليوناني الحديث	نخبة من الشعراء	محمد حمدي إبراهيم
١٧٩-	حكايات أيسوب (قصص أطفال)	أيسوب	إمام عبد الفتاح إمام
١٨٠-	قصة جاويد (رواية)	إسماعيل فصيح	سليم عبد الأمير حمدان
١٨١-	الغف الأبيض الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات	فنسنت ب. ليتش	محمد يحيى
١٨٢-	العنف والنبوة (شعر)	و.ب. بيتس	ياسين طه حافظ
١٨٣-	جان كوكتر على شاشة السينما	رينيه جيلسون	فتحى العشري
١٨٤-	القاهرة: حالة لا تنام	هانز إبتدورفر	دسوقي سعيد
١٨٥-	أسفار العهد القديم في التاريخ	توماس تومسن	عبد الوهاب علوب
١٨٦-	معجم مصطلحات هيجل	ميخائيل إنويد	إمام عبد الفتاح إمام
١٨٧-	الأرض (رواية)	بُزرج علوى	محمد علاء الدين منصور
١٨٨-	موت الأدب	ألفين كرنان	بدر الديب

سعيد الغانمي	بول دي مان	السي والبصرة: مقالات في بلاغة النقد المعاصر	١٨٩-
محسن سيد فرجاني	كونفوشيوس	محاورات كونفوشيوس	١٩٠-
مصطفى حجازي السيد	الحاج أبو بكر إمام وآخرون	الكلام رأسمال وقصص أخرى	١٩١-
محمود علاوي	زين العابدين المراغي	سياحت نامه إبراهيم بك (ج١)	١٩٢-
محمد عبد الواحد محمد	بيتر أبراهامز	عامل النجم (رواية)	١٩٣-
ماهر شفيق فريد	مجموعة من النقاد	مختارات من النقد الأنجلو-أمريكي الحديث	١٩٤-
محمد علاء الدين منصور	إسماعيل فصيح	شقاء ٨٤ (رواية)	١٩٥-
أشرف الصباغ	فالتين راسپوتين	المهلة الأخيرة (رواية)	١٩٦-
جلال السعيد الحفناوي	شمس العلماء شبلي النعماني	سيرة الفاروق	١٩٧-
إبراهيم سلامة إبراهيم	إدوين إمري وآخرون	الاتصال الجماهيري	١٩٨-
جمال أحمد الرفاعي وأحمد عبد اللطيف حماد	يعقوب لاندوا	تاريخ يهود مصر في الفترة العثمانية	١٩٩-
فخرى لبيب	جيرمي سيبوك	ضحايا التنمية: المقاومة والبدائل	٢٠٠-
أحمد الأنصاري	جوزايا رويس	الجانب الديني للفلسفة	٢٠١-
مجاهد عبد المنعم مجاهد	رينيه ويليك	تاريخ النقد الأدبي الحديث (ج٤)	٢٠٢-
جلال السعيد الحفناوي	ألطف حسين حالي	الشعر والشاعرية	٢٠٣-
أحمد هريدي	زالمان شازار	تاريخ نقد العهد القديم	٢٠٤-
أحمد مستجير	لويجي لوقا كافاللي- سفورزا	الجنات والشعوب واللغات	٢٠٥-
علي يوسف علي	جيمس جلايك	الهيولوية تصنع علماً جديداً	٢٠٦-
محمد أبو العطا	رامون خوتاسنديز	ليل أفريقي (رواية)	٢٠٧-
محمد أحمد صالح	دان أوربان	شخصية العربي في المسرح الإسرائيلي	٢٠٨-
أشرف الصباغ	مجموعة من المؤلفين	السرد والمسرح	٢٠٩-
يوسف عبد الفتاح فرج	سنائي الغزنوي	مثنويات حكيم سنائي (شعر)	٢١٠-
محمود حمدي عبد الغني	جوناثان كلر	فريديناند دوسوسيير	٢١١-
يوسف عبدالفتاح فرج	مرزيان بن رستم بن شروين	قصص الأمير مرزيان على لسان الحيوان	٢١٢-
سيد أحمد علي الناصري	ريمون فلاور	مصر منذ قدم نابليون حتى رحيل محمد الناصر	٢١٣-
محمد محيي الدين	أنتوني جيندز	قواعد جديدة للمنهج في علم الاجتماع	٢١٤-
محمود علاوي	زين العابدين المراغي	سياحت نامه إبراهيم بك (ج٢)	٢١٥-
أشرف الصباغ	مجموعة من المؤلفين	جوانب أخرى من حياتهم	٢١٦-
نادية البنهاوي	صمويل بيكيت وهارولد بينتر	مسرحيتان طليعيتان	٢١٧-
علي إبراهيم منوفي	خوليو كورتاثان	لعبة الحجلة (رواية)	٢١٨-
طلعت الشايب	كانزو إيشجورو	بقايا اليوم (رواية)	٢١٩-
علي يوسف علي	باري پاركر	الهيولوية في الكون	٢٢٠-
رفعت سلام	جريجوري جوزدانس	شعرية كفاي	٢٢١-
نسيم مجلي	رونالد جراي	فرانز كافكا	٢٢٢-
السيد محمد نفادي	باول فيرابند	العلم في مجتمع حر	٢٢٣-
منى عبدالظاهر إبراهيم	برانكا ماجاس	دمار يوغسلافيا	٢٢٤-
السيد عبدالظاهر السيد	جابريل جارتيا ماركيت	حكاية غريق (رواية)	٢٢٥-
طاهر محمد علي البربري	ديفيد هريت لورانس	أرض المساء وقصائد أخرى	٢٢٦-

السيد عبدالظاهر عبدالله	المسرح الإسباني في القرن السابع عشر	خوسيه ماري ديث بوركي	٢٢٧-
ماري تيريز عبدالمسيح وخالد حسن	علم الجمالية وعلم اجتماع الفن	چانيت وولف	٢٢٨-
أمير إبراهيم العمري	مازق البطل الوحيد	نورمان كيجان	٢٢٩-
مصطفى إبراهيم فهمي	عن الذباب والفئران والبشر	فرانسواز چاكوب	٢٣٠-
جمال عبدالرحمن	الرافيل أو الجيل الجديد (مسرحية)	خايمي سالوم بيدال	٢٣١-
مصطفى إبراهيم فهمي	ما بعد المعلومات	توم ستونير	٢٣٢-
طلعت الشايب	فكرة الاضمحلال في التاريخ الغربي	أرثر هيرمان	٢٣٣-
فؤاد محمد عكود	الإسلام في السودان	ج. سينسر تريمجهام	٢٣٤-
إبراهيم الدسوقي شتا	ديوان شمس تبريزي (ج١)	مولانا جلال الدين الرومي	٢٣٥-
أحمد الطيب	الولاية	ميشيل شوكيفيتش	٢٣٦-
عنايات حسين طلعت	مصر أرض الوادي	روبيث قيدين	٢٣٧-
ياسر محمد جادالله وعربي مديولى أحمد	العولة والتحرير	تقرير لمنظمة الأنكاد	٢٣٨-
ناية سليمان حافظ وإيهاب صلاح فايق	العربي في الأدب الإسرائيلي	جيلا رامراز - رايوخ	٢٣٩-
صلاح محجوب إدريس	الإسلام والغرب وإمكانية الحوار	كاي حافظ	٢٤٠-
ابنسم عبدالله	في انتظار البرابرة (رواية)	ج. م. كوتزي	٢٤١-
صبري محمد حسن	سبعة أنماط من الغموض	وليام إميسون	٢٤٢-
بإشراف: صلاح فضل	تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج١)	ليشى بروفنسال	٢٤٣-
ناية جمال الدين محمد	الفلان (رواية)	لاورا إسكييل	٢٤٤-
توفيق علي منصور	نساء مقاتلات	إليزابيتا أديس وآخرون	٢٤٥-
علي إبراهيم منوفي	مختارات قصصية	جابريل جارتيا ماركيث	٢٤٦-
محمد طارق الشرقاوي	الثقافة الجماهيرية والحداثة في مصر	والتر أرميرست	٢٤٧-
عبداللطيف عبداللطيف	حقول عدن الخضراء (مسرحية)	أنطوني جالا	٢٤٨-
رفعت سلام	لغة التمزق (شعر)	دراجو شتامبوك	٢٤٩-
ماجدة محسن أباطة	علم اجتماع العلوم	دومنيك فينك	٢٥٠-
بإشراف: محمد الجوهري	موسوعة علم الاجتماع (ج٢)	جوردون مارشال	٢٥١-
علي بدران	راندات الحركة النسوية المصرية	مارجو بدران	٢٥٢-
حسن بيومي	تاريخ مصر الفاطمية	ل. أ. سيمينوفا	٢٥٣-
إمام عبد الفتاح إمام	أقدم لك: الفلسفة	ديف روينسون وجودي جروفز	٢٥٤-
إمام عبد الفتاح إمام	أقدم لك: أفلاطون	ديف روينسون وجودي جروفز	٢٥٥-
إمام عبد الفتاح إمام	أقدم لك: ديكارت	ديف روينسون وكريس جارات	٢٥٦-
محمود سيد أحمد	تاريخ الفلسفة الحديثة	وايم كلى رايت	٢٥٧-
عبادة كحيلة	الفجر	سير أنجوس فريزر	٢٥٨-
فاروجان كازانجيان	مختارات من الشعر الأرمني عبر العصور	نخبة	٢٥٩-
بإشراف: محمد الجوهري	موسوعة علم الاجتماع (ج٢)	جوردون مارشال	٢٦٠-
إمام عبد الفتاح إمام	رحلة في فكر زكي نجيب محمود	زكي نجيب محمود	٢٦١-
محمد أبو العطا	مدينة المعجزات (رواية)	إدوارنو مندوتا	٢٦٢-
علي يوسف علي	الكشف عن حافة الزمن	جون جرين	٢٦٣-
لويس عوض	إبداعات شعرية مترجمة	هوراس وشلي	٢٦٤-

روايات مترجمة	أوسكار وايلد وصمويل جونسون	لويس عوض
٢٦٥-		
مدير المدرسة (رواية)	جلال آل أحمد	عادل عبد المنعم على
٢٦٦-		
فن الرواية	ميلان كونديرا	بدر الدين عروذكي
٢٦٧-		
ديوان شمس تبریزی (ج٢)	مولانا جلال الدين الرومي	إبراهيم الدسوقي شتا
٢٦٨-		
وسط الجزيرة العربية وشرقها (ج١)	وليم جيفور بالجريف	صبري محمد حسن
٢٦٩-		
وسط الجزيرة العربية وشرقها (ج٢)	وليم جيفور بالجريف	صبري محمد حسن
٢٧٠-		
الحضارة الغربية: الفكرة والتاريخ	توماس سي. باترسون	شوقي جلال
٢٧١-		
الأديرة الأثرية في مصر	سي. سي. والترز	إبراهيم سلامة إبراهيم
٢٧٢-		
الاصول الاجتماعية والثقافية لحركة برايمر في مصر	جوان كول	عنان الشهاوي
٢٧٣-		
السيدة باربارا (رواية)	رومولو جاييجوس	محمود على مكي
٢٧٤-		
د. س. إليوت شاعرًا وثاقفًا وكاتبًا مسرحيًا	مجموعة من النقاد	ماهر شفيق فريد
٢٧٥-		
فنون السينما	مجموعة من المؤلفين	عبد القادر التلمساني
٢٧٦-		
الجيئات والصراع من أجل الحياة	براين فورد	أحمد فوزي
٢٧٧-		
البدائيات	إسحاق عظيموف	ظريف عبدالله
٢٧٨-		
الحرب الباردة الثقافية	ف. س. سوندرز	طلعت الشايب
٢٧٩-		
الأم والنصيب وقصص أخرى	بريم شند وآخرون	سمير عبد الحميد إبراهيم
٢٨٠-		
الفردوس الأعلى (رواية)	عبد الحليم شرر	جلال الحفناوي
٢٨١-		
طبيعة العلم غير الطبيعية	لويس وولبرت	سمير حنا صادق
٢٨٢-		
السهل يحترق وقصص أخرى	خوان رولفو	علي عبد الرؤوف البعبي
٢٨٣-		
هرقل مجنونًا (مسرحية)	يوربيديس	أحمد عثمان
٢٨٤-		
رحلة خواجه حسن نظامي الدهلوي	حسن نظامي الدهلوي	سمير عبد الحميد إبراهيم
٢٨٥-		
سياحت نامه إبراهيم بك (ج٣)	زين العابدين المراغي	محمود علاوي
٢٨٦-		
الثقافة والعولة والنظام العالمي	أنتوني كنج	محمد يحيى وآخرون
٢٨٧-		
الفن الروائي	ديفيد لودج	ماهر البطوطي
٢٨٨-		
ديوان منوچهری الدامغانی	أبو نجم أحمد بن قوص	محمد نور الدين عبد المنعم
٢٨٩-		
علم اللغة والترجمة	جورج مونان	أحمد زكريا إبراهيم
٢٩٠-		
تاريخ المسرح الإسباني في القرن العشرين (ج١)	فرانشيسكو رويس رامون	السيد عبد الظاهر
٢٩١-		
تاريخ المسرح الإسباني في القرن العشرين (ج٢)	فرانشيسكو رويس رامون	السيد عبد الظاهر
٢٩٢-		
مقدمة للأدب العربي	روجر آلن	مجدي توفيق وآخرون
٢٩٣-		
فن الشعر	بوالو	رجاء ياقوت
٢٩٤-		
سلطان الأسطورة	جوزيف كامبل وبيل موريز	بدر الديب
٢٩٥-		
مكث (مسرحية)	وليم شكسبير	محمد مصطفى بنوي
٢٩٦-		
فن النحو بين اليونانية والسريانية	ديونيسيوس ثراكس ويوسف الأهوازي	ماجدة محمد أنور
٢٩٧-		
مأساة العبيد وقصص أخرى	نخبة	مصطفى حجازي السيد
٢٩٨-		
ثورة في التكنولوجيا الحيوية	جين ماركس	هاشم أحمد محمد
٢٩٩-		
أسطورة بروسيدوس في الأدب الإنجليزي والفرنسي (ج١)	لويس عوض	جمال الجزيري وبهاء چاهين وإيزابيل كمال
٣٠٠-		
أسطورة بروسيدوس في الأدب الإنجليزي والفرنسي (ج٢)	لويس عوض	جمال الجزيري و محمد الجندي
٣٠١-		
أقدم لك: فنجنشتين	جون هيتون وجودي جروفرز	إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٢-		

٢٠٣-	أقدم لك: يوزا	جين هوب ويورن فان لون	إمام عبد الفتاح إمام
٢٠٤-	أقدم لك: ماركس	ريوس	إمام عبد الفتاح إمام
٢٠٥-	الجلد (رواية)	كروزيو مالابارته	صلاح عبد الصبور
٢٠٦-	الحماسة: النقد الكانطي للتاريخ	چان فرانسوا ليوتار	نبيل سعد
٢٠٧-	أقدم لك: الشعور	ديفيد بابينو وهوارد سلبينا	محمود مكي
٢٠٨-	أقدم لك: علم الوراثة	ستيف چونز ويورين فان لو	ممدوح عبد المنعم
٢٠٩-	أقدم لك: الذهن والمخ	أنجوس جيلاتي وأوسكار زاريت	جمال الجزيري
٢١٠-	أقدم لك: يونج	ماجى هايد ومايكل ماكجنس	محيى الدين مزيد
٢١١-	مقال في المنهج الفلسفي	ر.ج كوانجود	فاطمة إسماعيل
٢١٢-	روح الشعب الأسود	وليم ديبيويس	أسعد حلیم
٢١٣-	أمثال فلسطينية (شعر)	خاير بيان	محمد عبدالله الجعدي
٢١٤-	مارسيل دوشامب: الفن كعدم	چانيس مينيك	هويدا السباعي
٢١٥-	جرامشي في العالم العربي	ميشيل بروندينو والطاهر لبيب	كاميليا صبحي
٢١٦-	محاكمة سقراط	أي. ف. ستون	نسيم مجلى
٢١٧-	بلا غد	س. شير لايموفا- س. زنيكين	أشرف الصباغ
٢١٨-	الألب الروسي في السنوات العشر الأخيرة	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٢١٩-	صور دريدا	جايتري سينفاك وكريستوفر نوريس	حسام نايل
٢٢٠-	لمعة السراج لحضرة التاج	مؤلف مجهول	محمد علاء الدين منصور
٢٢١-	تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج ٢، ج ١)	ليفي برو فنسال	بإشراف: صلاح فضل
٢٢٢-	وجهات نظر حنية في تاريخ الفن الغربي	دبليو يوجين كليتيانور	خالد مفلح حمزة
٢٢٣-	فن الساتورا	تراث يوناني قديم	هانم محمد فوزي
٢٢٤-	اللعب بالنار (رواية)	أشرف أسدي	محمود علاوي
٢٢٥-	عالم الآثار (رواية)	فيليب يوسان	كرستين يوسف
٢٢٦-	المعرفة والمصلحة	يورجين هابرماس	حسن صقر
٢٢٧-	مختارات شعرية مترجمة (ج ١)	نخبة	توفيق على منصور
٢٢٨-	يوسف وزليخا (شعر)	نور الدين عبد الرحمن الجامي	عبد العزيز بقوش
٢٢٩-	رسائل عيد الميلاد (شعر)	تد هيوز	محمد عيد إبراهيم
٢٣٠-	كل شيء عن التمثيل الصامت	مارفن شبرد	سامي صلاح
٢٣١-	عندما جاء السريين وقصص أخرى	ستيفن جرائ	سامية دياب
٢٣٢-	شهر العسل وقصص أخرى	نخبة	على إبراهيم مغوفى
٢٣٣-	الإسلام في بريطانيا من ١٥٥٨-١٦٨٥	نبيل مطر	بكر عباس
٢٣٤-	لقطات من المستقبل	أرثر كلارك	مصطفى إبراهيم فهمي
٢٣٥-	عصر الشك: دراسات عن الرواية	ناتالي ساروت	فتحي العشري
٢٣٦-	متون الأهرام	نصوص مصرية قديمة	حسن صابر
٢٣٧-	فلسفة الولاء	چوزايا رويس	أحمد الأنصاري
٢٣٨-	نظرات حائرة وقصص أخرى	نخبة	جلال الحفناوي
٢٣٩-	تاريخ الأدب في إيران (ج ٢)	إدوارد براون	محمد علاء الدين منصور
٢٤٠-	اضطراب في الشرق الأوسط	بيرش بيربروجلو	فخرى لبيب

حسن حلمي	راينر ماريا ريلكه	قصائد من رلكه (شعر)	٢٤١-
عبد العزيز بقوش	نور الدين عبدالرحمن الجامي	سلامان وأيسال (شعر)	٢٤٢-
سمير عبد ربه	نادين جورديمير	العالم البرجوازي الزائل (رواية)	٢٤٣-
سمير عبد ربه	بيتر بالانجيرو	الموت في الشمس (رواية)	٢٤٤-
يوسف عبد الفتاح فرج	پونه نداني	الركض خلف الزمان (شعر)	٢٤٥-
جمال الجزيري	رشاد رشدي	سحر مصر	٢٤٦-
بكر الحلو	چان كوكتو	الصبيبة الطاشون (رواية)	٢٤٧-
عبدالله أحمد إبراهيم	محمد فؤاد كويريلي	المتصورة الأولى في الأدب التركي (ج١)	٢٤٨-
أحمد عمر شاهين	أرثر والدهورن وآخرون	دليل القارئ إلى الثقافة الجادة	٢٤٩-
عطية شحاتة	مجموعة من المؤلفين	بانوراما الحياة السياحية	٢٥٠-
أحمد الانصاري	چوزايا رويس	مبادئ المنطق	٢٥١-
نعيم عطية	قسطنطين كفافيس	قصائد من كفافيس	٢٥٢-
علي إبراهيم منوفى	باسيليو بابون مالدونادو	الفن الإسلامي في الأندلس: الزخرفة الهندسية	٢٥٣-
علي إبراهيم منوفى	باسيليو بابون مالدونادو	الفن الإسلامي في الأندلس: الزخرفة النباتية	٢٥٤-
محمود علاوى	حجت مرتجى	التيارات السياسية في إيران المعاصرة	٢٥٥-
بدر الرفاعى	بول سالم	الميراث المر	٢٥٦-
عمر الفاروق عمر	تيموثى فريك وييتز غاندى	متون هرمس	٢٥٧-
مصطفى حجازى السيد	نخبة	أمثال الهوسا العامية	٢٥٨-
حبيب الشارونى	أفلاطون	محاورة بارمنيدس	٢٥٩-
ليلى الشربيني	أندريه چاكوب ونويلا باركان	أنثروبولوجيا اللغة	٢٦٠-
عاطف معتمد وأمال شاور	آلان جرينجر	التصحر: التهديد والمجابهة	٢٦١-
سيد أحمد فتح الله	هاينرش شيبورل	تلميذ بابنبرج (رواية)	٢٦٢-
صبرى محمد حسن	ريتشارد چيبسون	حركات التحرير الأفريقية	٢٦٣-
نجلاء أبو عجاج	إسماعيل سراج الدين	حادثة شكسبير	٢٦٤-
محمد أحمد حمد	شارل بودليير	سام باريس (شعر)	٢٦٥-
مصطفى محمود محمد	كلاريسا بنكولا	نساء يركضن مع الذئاب	٢٦٦-
البراق عبدالهادى رضا	مجموعة من المؤلفين	القلم الجريء	٢٦٧-
عابد خزندار	چيرالد پرنس	المصطلح السردى: معجم مصطلحات	٢٦٨-
فوزية العشماوى	فوزية العشماوى	المرأة في أدب نجيب محفوظ	٢٦٩-
فاطمة عبدالله محمود	كليرلا لويت	الفن والحياة في مصر الفرعونية	٢٧٠-
عبدالله أحمد إبراهيم	محمد فؤاد كويريلي	المتصورة الأولى في الأدب التركي (ج٢)	٢٧١-
وحيد السعيد عبدالحميد	وانغ مينغ	عاش الشباب (رواية)	٢٧٢-
علي إبراهيم منوفى	أومبرتو إيكو	كيف تعد رسالة دكتوراه	٢٧٣-
حمادة إبراهيم	أندريه شديد	اليوم السادس (رواية)	٢٧٤-
خالد أبو اليزيد	ميلان كونديرا	الظلود (رواية)	٢٧٥-
إيوار الخراط	چان أنوى وآخرون	الغضب وأحلام السنين (مسرحيات)	٢٧٦-
محمد علاء الدين منصور	إدوارد براون	تاريخ الأدب في إيران (ج٤)	٢٧٧-
يوسف عبدالفتاح فرج	محمد إقبال	المسافر (شعر)	٢٧٨-

جمال عبدالرحمن	سنيل باث	٢٧٩- ملك في الحديقة (رواية)
شيرين عبدالسلام	جونتر جراس	٢٨٠- حديث عن الخسارة
رانيا إبراهيم يوسف	ر. ل. تراسك	٢٨١- أساسيات اللغة
أحمد محمد نادی	بهاء الدين محمد اسفنديار	٢٨٢- تاريخ طبرستان
سمير عبدالحميد إبراهيم	محمد إقبال	٢٨٣- هدية الحجاز (شعر)
إيزابيل كمال	سوزان إنجيل	٢٨٤- القصص التي يحكيها الأطفال
يوسف عبدالفتاح فرج	محمد علي بهزادراد	٢٨٥- مشنرى العشق (رواية)
ريهام حسين إبراهيم	جانيت تود	٢٨٦- دفاعاً عن التاريخ الأدبي النسوي
بهاء جاهين	جون دن	٢٨٧- أغنيات وسوناتات (شعر)
محمد علاء الدين منصور	سعدى الشيرازى	٢٨٨- مواظ سعدى الشيرازى (شعر)
سمير عبدالحميد إبراهيم	نخبة	٢٨٩- تفاهم وقصص أخرى
عثمان مصطفى عثمان	إم. فى. روبرتس	٢٩٠- الأرشيفات والمدن الكبرى
منى الدروبي	مايف بينشى	٢٩١- الحافلة الليلية (رواية)
عبداللطيف عبدالحميد	فرناندو دي لاجرانجا	٢٩٢- مقامات ورسائل أندلسية
زينب محمود الخضيرى	ندوة لويس ماسينيون	٢٩٣- فى قلب الشرق
هاشم أحمد محمد	بول ديفيز	٢٩٤- القوى الأربع الأساسية فى الكون
سليم عبد الأمير حمدان	إسماعيل فصيح	٢٩٥- آلام سياوش (رواية)
محمود علاوى	تقى نجارى راد	٢٩٦- السافاك
إمام عبدالفتاح إمام	لورانس جين وكيتى شين	٢٩٧- أقدم لك: نيتشه
إمام عبدالفتاح إمام	فيليب تودى وهوارد ريد	٢٩٨- أقدم لك: سارتر
إمام عبدالفتاح إمام	ديفيد ميروفتش وألن كوركس	٢٩٩- أقدم لك: كامى
باهر الجوهري	ميشائيل إنده	٤٠٠- مومو (رواية)
مدح عبد المنعم	زياودن ساردر وآخرون	٤٠١- أقدم لك: علم الرياضيات
مدح عبدالمنعم	ج. ب. ماك إيفرى وأوسكار زاريت	٤٠٢- أقدم لك: ستيفن هوكينج
عماد حسن بكر	تودور شتورم وجوتفرد كولر	٤٠٣- ربة المطر والملابس تصنع الناس (روايتان)
طلبية خميس	ديفيد إبرام	٤٠٤- تعويذة الحسى
حمادة إبراهيم	أندريه جيد	٤٠٥- إيزابيل (رواية)
جمال عبد الرحمن	مانويلا مانتاناريس	٤٠٦- المستعربون الإسبان فى القرن ١٩
طلعت شاهين	مجموعة من المؤلفين	٤٠٧- الأدب الإسباني المعاصر بأقلام كتابه
عنان الشهاوى	جوان فوتشركنج	٤٠٨- معجم تاريخ مصر
إلهامى عمارة	برتراند راسل	٤٠٩- انتصار السعادة
الزواوى بغورة	كارل بوير	٤١٠- خلاصة القرن
أحمد مستجير	جينيغر أكرمان	٤١١- همس من الماضى
بإشراف: صلاح فضل	ليفى بروغنسال	٤١٢- تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج ٢، ٢ج)
محمد البخارى	ناظم حكمت	٤١٣- أغنيات المنفى (شعر)
أمل الصبان	باسكال كازانوفا	٤١٤- الجمهورية العالية للأدب
أحمد كامل عبدالرحيم	فريدريش دورينمات	٤١٥- صورة كوكب (مسرحية)
محمد مصطفى بدوى	أ. أ. رتشاردز	٤١٦- مبادئ النقد الأدبى والعلم والشعر

٤١٧-	تاريخ النقد الأدبي الحديث (ج٢)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٤١٨-	سياسات الزمر الحاكمة في مصر العثمانية	چين هاثواي	عبد الرحمن الشيخ
٤١٩-	العصر الذهبي للإسكندرية	چون مارلو	نسليم مجلى
٤٢٠-	مكرو مجاس (قصة فلسفية)	فولتير	الطيب بن رجب
٤٢١-	الولاء والقيادة في المجتمع الإسلامي الأول	روى متحدة	أشرف كيلانى
٤٢٢-	رحلة لاستكشاف أفريقيا (ج١)	ثلاثة من الرحالة	عبد الله عبدالرازق إبراهيم
٤٢٣-	إسرارات الرجل الطيف	نخبة	وحيد النقاش
٤٢٤-	لوائح الحق ولوامع العشق (شعر)	نور الدين عبدالرحمن الجامى	محمد علاء الدين منصور
٤٢٥-	من طابوس إلى فرح	محمود طلوعى	محمود علوى
٤٢٦-	الخفافيش وقمصن أخرى	نخبة	محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب
٤٢٧-	بانديراس اللماغية (رواية)	باى إنكلان	ثرىا شلبى
٤٢٨-	الخزانة الخفية	محمد هوتك بن داود خان	محمد أمان صافى
٤٢٩-	أقدم لك: هيجل	ليود سپنسر وأندزجى كروز	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٠-	أقدم لك: كانط	كرستوفر وانت وأندزجى كليموفسكى	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣١-	أقدم لك: فوكو	كريس هوروكس وزودان جفتيك	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٢-	أقدم لك: ماكيافللى	پاتريك كيرى وأوسكار زاريت	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٣-	أقدم لك: جويس	ديفيد نوريس وكارل فلتن	حمدي الجابرى
٤٣٤-	أقدم لك: الرومانسية	دونكان هيث وجودى بورهام	عصام حجازى
٤٣٥-	توجهات ما بعد الحداثة	نيكولاس زيربرج	ناجى رشوان
٤٣٦-	تاريخ الفلسفة (مج١)	فردريك كويلستون	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٧-	رحالة هندي في بلاد الشرق العربي	شبللى النعمانى	جلال الحفناوى
٤٣٨-	بطلات وضحايا	إيمان ضياء الدين بيبرس	عايدة سيف الدولة
٤٣٩-	موت المرابى (رواية)	صدر الدين عيسى	محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب
٤٤٠-	قواعد اللهجات العربية الحديثة	كرستن بروسنداد	محمد طارق الشرقاوى
٤٤١-	رب الأشياء الصغيرة (رواية)	أرونداثى روى	فخرى لبيب
٤٤٢-	حتشبسوت: المرأة الفرعونية	فوزية أسعد	ماهر جويجاتى
٤٤٣-	اللغة العربية: تاريخها ومستوياتها وتأثيرها	كيس فرستينج	محمد طارق الشرقاوى
٤٤٤-	أمريكا اللاتينية: الثقافات القديمة	لاوريت سيجورنه	صالح علمانى
٤٤٥-	حول وزن الشعر	پرويز ناثل خانلرى	محمد محمد يونس
٤٤٦-	التحالف الأسود	ألكسندر كوكبين وجيفرى سانت كلير	أحمد محمود
٤٤٧-	ملحمة السيد	تراث شعبى إسباني	الطاهر أحمد مكى
٤٤٨-	الفلاحون (ميراث الترجمة)	الاب عيروط	محي الدين اللبان ووليم داوود مرقس
٤٤٩-	أقدم لك: الحركة النسوية	نخبة	جمال الجزيرى
٤٥٠-	أقدم لك: ما بعد الحركة النسوية	صوفيا فوكا وويبيكا رايت	جمال الجزيرى
٤٥١-	أقدم لك: الفلسفة الشرقية	ريتشارد أوزبورن ويورن فان لون	إمام عبد الفتاح إمام
٤٥٢-	أقدم لك: لينين والثورة الروسية	ريتشارد إيجينانزى وأوسكار زاريت	محيى الدين مزيد
٤٥٣-	القاهرة: إقامة مدينة حديثة	چان لوك أرنو	حليم طوسون وفؤاد الدهان
٤٥٤-	خمسون عاماً من السينما الفرنسية	رينيه بريدال	سوزان خليل

٤٥٥-	تاريخ الفلسفة الحديثة (مج ٥)	فردريك كويلستون	محمود سيد أحمد
٤٥٦-	لا تنسنى (رواية)	مريم جعفرى	هويدا عزت محمد
٤٥٧-	النساء فى الفكر السياسى الغربى	سوزان مولر أوكين	إمام عبدالفتاح إمام
٤٥٨-	الموريسكيون الأندلسيون	مرثيديس غارشيا أريغال	جمال عبد الرحمن
٤٥٩-	نمو مفهوم لاتصاديات الموارد الطبيعية	توم تيتنبرج	جلال البنا
٤٦٠-	أقدم لك: الفاشية والنازية	ستوارت هود وليتزا جانستز	إمام عبدالفتاح إمام
٤٦١-	أقدم لك: لكأن	داريان ليدر وجودى جروفز	إمام عبدالفتاح إمام
٤٦٢-	طه حسين من الأزهر إلى السوريين	عبدالرشيد الصادق محمودى	عبدالرشيد الصادق محمودى
٤٦٣-	الدولة المارقة	ويليام بلوم	كمال السيد
٤٦٤-	ديمقراطية للقلة	مايكل بارنتى	حصه إبراهيم المنيف
٤٦٥-	قصص اليهود	لويس جنزيرج	جمال الرفاعى
٤٦٦-	حكايات حب وبطولات فرعونية	فيولين فانويك	فاطمة عبد الله
٤٦٧-	التفكير السياسى والنظرة السياسية	ستيفين ديلو	ربيع وهبة
٤٦٨-	روح الفلسفة الحديثة	جوزايا روس	أحمد الأنصارى
٤٦٩-	جلال الملوك	نصوص حبشية قديمة	مجدى عبدالرازق
٤٧٠-	الأراضى والجودة البيئية	جارى م. بيرزنسكى وآخرون	محمد السيد الننة
٤٧١-	رحلة لاستكشاف أفريقيا (ج ٢)	ثلاثة من الرحالة	عبد الله عبد الرزاق إبراهيم
٤٧٢-	نون كيخوتى (القسم الأول)	ميجيل دى ثريانتس سابيدرا	سليمان العطار
٤٧٣-	نون كيخوتى (القسم الثانى)	ميجيل دى ثريانتس سابيدرا	سليمان العطار
٤٧٤-	الأدب والنسوية	بام موريس	سهام عبدالسلام

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ١٦٧٨٢ / ٢٠٠٢

